This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

TAYLOR INSTITUTION
DOMINUS ILLUMINATIO MEA

48 f 23

ALLA MEMORIA

DI

NICOLA ZANICHELLI

QUESTO VOLUME

DEL QUALE AMBIVA LA STAMPA

E POTÈ DISEGNARE LE FORME

I FIGLIUOLI

ADEMPIUTONE IL DESIDERIO

CON PIO AFFETTO CONSACRANO

RAFFAELLO

RAFFAELLO

DI

MARCO MINGHETTI

BOLOGNA
NICOLA ZANICHELLI
1885

LIBRARY OF THE TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
- 7 FEB. 1939
OF OXFORD

Proprietà letteraria.

PREFAZIONE

L'Italia e l'Europa celebrarono nel presente anno il quarto centenario dalla nascita di Raffaello. E in quella festa si sono incontrati concordi, uomini di credenze di opinioni di sentimenti disparatissimi; il che basterebbe a dimostrare l'efficacia delle arti belle nel conciliare ed ingentilire gli animi.

Invitato a recarmi ad Urbino per tale solennità, vi andai di buon grado, e vi discorsi quel tanto che la brevità del tempo ne concedeva. Ma poi mi parve consiglio opportuno, e modo più adatto ad onorare la memoria di Raffaello, lo ampliare quel discorso e narrarne la vita e descriverne le opere. La qual cosa mi era altresì resa più facile da parecchi miei studi, già pubblicati, sui maestri di Raffaello, sui suoi scolari, sulla sua dimora in Roma.

Purtroppo vuolsi riconoscere che la vita e le opere di Raffaello furono dagli stranieri studiate con assai più diligenza ed amore che non fecero gli italiani; intanto che nella nostra letteratura manca (dopo il Vasari) una vita di Raffaello, nelle sue particolarità, che possa leggersi con

sodisfazione non pure dagli uomini periti dell' arte, e dagli studiosi, ma da ciascuno che sia mezzanamente colto.

Pertanto io mi proposi di supplire a questo difetto; ma l' indole del lavoro e la qualità delle persone alle quali mi piaceva di rivolgere il libro, m' indussero a trattare alquanto diffusamente degli eventi e degli uomini che vissero ai tempi di Raffaello; tanto più che quel periodo è tutto pieno di eventi, e di uomini singolari.

L' Italia toccò allora la perfezione nell' arte, e fra tutte le nazioni fu la più civile, la più ricca, la più invidiata. Agricoltura fiorente, industrie svariate ed operose, commerci frequenti per tutto il mondo conosciuto, coltivate le lettere, ed ogni maniera di studi; città popolose e liete, corti splendide. Se non che quel bagliore di gloria si spense bentosto, e quasi contemporaneamente alla morte del gran pittore del quale parliamo, l' Italia divenne campo di battaglia agli stranieri; dai quali straziata, e tiranneggiata perdette la sua indipendenza, e con essa la coltura e le ricchezze, e decadde in breve sino a quella misera scurità che è poi durata presso a tre secoli.

Qui dunque il lettore troverà, oltre la narrazione biografica, una parte essenzialmente storica; anzi questa potrà parergli sproporzionata e soverchia. Ma se egli vorrà por mente al fine dianzi indicato, comprenderà, spero, che conveniva evitare l' aridità di un catalogo di quadri, intramezzandovi la rappresentazione dei luoghi ove furono eseguiti, e le qualità di coloro che li avevano commessi. Ciò

non ostante procurai di non trascurar neppure la parte tecnica, e mi valsi delle indagini critiche sopra Raffaello, le quali nel tempo presente abbondano, aggiungendovi alcune osservazioni e indagini mie proprie. Che se fossi riuscito ad emendare qualche inesattezza occorsa rispetto alla sua vita, o qualche giudizio meno che cauto su taluna delle sue pitture, mi terrei compensato a dovizia delle mie fatiche. Ma quando la materia tecnica diveniva troppo speciale, e remota dalla comune conoscenza, stimai bene di porla in note, affinchè quel lettore che fosse poco curioso di certe particolarità, possa trapassarle, senza perdere il filo del racconto.

Non mancherà chi osservi come io abbia tralasciato d'indicare qualche opera generalmente attribuita all'Urbinate: ma l'averne taciuto non implica già che io ne ignori la esistenza, o che intenda negarne assolutamente l'autenticità, ma bensì che io mi fermai alle piú note e più certe. Veramente si conviene star molto in guardia sopra le intitolazioni dei quadri; perchè la smania di possedere un Raffaello, fu sempre ed è così viva, che si sono battezzate col suo nome moltissime pitture appartenenti a scolari, o ad imitatori. Eppure, quelle che sono sue, o nelle quali egli ebbe gran parte inventando, disegnando, o dirigendo, sono già sì numerose, che a gran pena s'intende come la sua breve vita abbia potuto bastare a tanto.

Ma il fine che vorrei conseguire sopra tutto sarebbe quello di eccitare gl'Italiani a voler conoscere ed amare

sempre più questo pittore. Il quale non solo fu il più grande di tutti quelli che vissero nei tempi moderni, ma ebbe campo di mostrare colle opere sue in che consista la vera eccellenza dell' arte, meglio di quanto potrebbe farsi con qualunque più studiato discorso. Alla eccellenza dell' arte poi congiunse un animo talmente buono, e modi tanto soavi, che fu dai contemporanei reputato un miracolo di gentilezza.

Quanto a me, il meditare su questa vita, e lo scriverla mi fu cagione di molto conforto; perchè nessuna cosa è più consolante alla umana natura, del vedere il genio, secondato dalla fortuna, produrre opere della più pura e sublime bellezza.

Bologna 8 Novembre 1883.

I.

Chi esamini, con sagace discernimento la storia dell' arte in Italia, e specialmente della pittura, scorgerà come in tutte le provincie, nelle quali per la natura del luogo, le qualità degli abitatori, e le circostanze del tempo, essa era destinata a fiorire, tenne un corso molto somigliante. Cosicchè le scuole sorte in quelle provincie si possono agevolmente comparare tra loro sì nelle origini che nelle vicissitudini, o, come i moderni direbbero, nei momenti di loro evoluzione. Laonde ogni scuola ha pittori che si riscontrano od hanno manifesta analogia, senza che l' uno abbia appreso l' arte dall' altro. Queste cose risultano evidenti pur che si voglia studiare la storia accuratamente ma senza pedanteria; nè si pretenda di assegnare ad ogni periodo la medesima durata, nè si facciano le meraviglie se i periodi che in un dato luogo furono successivi, in luoghi diversi appaiono contemporanei, nè si creda che ogni artista abbia ovunque appunto il suo riscontro. La somiglianza c' è nelle generali linee, nonostante certe speciali qualità che distinguono una scuola dall' altra, e tenendo pur conto delle qualità personali, cioè del genio di ogni artista aiutato dall' educazione. Che se nella pittura sembra talvolta mancare qualcheduno dei naturali anelli della catena, l' acuto indagatore non penerà a trovarlo ivi nello svolgersi della scultura.

La pittura come tutte le arti belle nacque nel santuario e ne fu dapprima ornamento e decoro. Un antico Statuto dell' arte dei pittori senesi del 1355 comincia con queste parole: « Noi siamo per la grazia di dio manifestatori agli uomini grossi che non sanno lettere delle cose miracolose operate in virtù e per virtù della fede. »[1] Giotto, scarso di cognizioni tecniche e perciò facilmente censurabile da chi va cercando la perfetta imitazione dal vero o delle forme sue più elette; Giotto è maraviglioso per la copia delle invenzioni e per la profondità del sentimento, sicchè non solo i suoi seguaci, ma molti degli artisti posteriori ripeterono le composizioni e i motivi da lui inventati.

Però dópo una lunga tratta di giotteschi, venne il período nel quale l' artista sentì la necessità di rappresentare più esattamente il vero, e si faticò di dare alle sue tavole l' impronta di un genuino ritratto di esso; e quindi trae origine lo studio sollecito della prospettiva, dell' anatomia, degli scorci, del paese, tutte cose dai giotteschi quasi ignorate.[2]

[1] Vedi Carteggio di Artisti pubblicato dal Gaye. Firenze 1839-40, vol. 2, part. I.

[2] Qui voglionsi collocare lo Squarcione lume della scuola padovana, Pier della Francesca dell' umbra, Alessio Baldovinetti, e, prima di lui, Paolo Uccello della fiorentina, senza citare tanti altri. Di Alessio Baldovinetti, il Vasari dice che « di tutte le movenze che madre natura fa, si sforzò di essere imitatore », e di Paolo Uccello « che fu il primo a scostarsi dall' antica maniera, » e narrando gli studi nuovi e diligentissimi della prospettiva, racconta che « la sua donna soleva dire che tutta la notte Paolo stava nello scrittoio per trovare i termini della prospettiva, e quando ella lo chiamava a dormire, egli le diceva: oh che dolce cosa è la prospettiva.... Così egli introdusse regola e modo di mettere le figure sui piani dov' elle posano i piedi, e di mano in mano dove elle scortassino, e diminuendo a proporzione sfuggissino, il che prima si andava facendo a caso...., ritraeva tutto ciò che vedeva, campi, foreste, ed alberi e case. » Anche il Baldinucci gli attribuisce di aver inventato gli svolazzi dei panni addosso alle figure. Se non che il Vasari soggiunge che « se egli avesse scelto il buono delle cose, e messo in opera quelle parti appunto che tornano bene in pittura, i suoi dipinti sarebbero stati al tutto perfettissimi. » V. Vasari, *Vita di*

Ma copiando la natura, l'artista impara a non contentarsi della semplice imitazione di essa. Imperocchè presto egli s'avvede che fra la qualità degli oggetti che ci si parano innanzi, talune sono accidentali, accessorie, e non solo inutili a riprodurre, ma spesso atte a distrarre ed affaticare la mente; e appresso questa avvertenza l'artista, pur imitando il vero, fa nondimeno una scelta e raffigura solo quei tratti caratteristici che possano dar rilievo all'oggetto rappresentato. E allora egli si propone per fine non più che la sua tavola sia una mera copia della verità, ma che produca nell'animo dello spettatore le impressioni, le idee, i sentimenti che la figura o il fatto rappresentato gli produrrebbe vedendolo.[1]

Ma una parte degli artisti sin d'allora mira a trovare una bellezza ideale, e pone il suo studio in peculiar modo alla espressione degli affetti, e perchè il sentimento religioso è quello che ancora predomina, ad esso più particolarmente rivolge l'intento.[2]

Questi quattro periodi sono tutti, per servirmi di un vocabolo oggi usitato, preraffaelleschi, e più o meno si riscontrano in ogni scuola, ed anche nell'umbra come dirò fra breve. E qui siam giunti al momento nel quale l'arte esce dal santuario: e pervenuta per così dire alla sua virilità, e disciolta si dai vincoli architettonici che la collegavano alla chiesa, entra nel mondo. Che se anche in questo tempo e di poi

Alessio Baldovinetti, Vol. VI, pag. 101-107. *Vita di Paolo Uccello,* Vol. III, pag. 87-99. (L'edizione del Vasari che io cito è quella del Lemonnier in quattordici volumi). V. anche Baldinucci, *Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua.* Milano, Edizione dei Classici italiani. Vol. 5, pag. 197 e seguenti.

[1] Questo periodo abbonda di sommi pittori in tutte le scuole, e ne sono esemplari il Mantegna, il Masaccio, Antonio Pollaiolo, il Botticelli ecc.

[2] Il Beato Angelico, Lorenzo Costa, il Francia, Ambrogio Borgognone, il Perugino, il Pinturicchio rifulgono in questa maniera.

le furono assegnati, il più sovente, dei soggetti sacri a trattare, guardò piú al bello che al santo, e cercò in sè medesima il proprio fine. Le ragioni della composizione, la venustà e la grazia delle forme, la varietà e l'armonia dei colori, l'eccellenza dell'arte insomma stette in cima al pensiero dell'artista. Così la pittura venne procedendo innanzi per tutto il secolo decimoquarto, e sino agli ultimi venticinque anni del decimoquinto, nei quali, e nei primi venticinque del decimosesto, salì alla massima perfezione. Ed è appunto in questo tempo che visse Raffaello, e fu fra tutti il piú perfetto. Natura per ogni parte felicissima, cui la nascita, l'educazione, le circostanze, gli eventi, ogni cosa insomma favorì mirabilmente.

Ma toccato l'apice, l'arte non si ferma; e parte perchè i rispetti scientifici vi hanno preso un luogo importantissimo, e in ispecie gli studi sull'anatomia umana, parte per amore di novità e di maggior sublimità ed eleganza, comincia a preferire il movimento alla quiete, il complicato al semplice, il grandioso al bello, l'artificioso al naturale. Però seguitando questa via stima di aggiungere perfezione a perfezione, nè si guarda indietro se non per compiacersi di sè medesima e del suo glorioso cammino. Ma viene un momento nel quale alla confusa conosce i segni della decadenza, e a scongiurare il pericolo fa un estremo sforzo: non più fiduciosa soltanto dell'avvenire, ma memore e ammiratrice del passato, indaga in esso gli elementi di una nuova grandezza. E notando come ogni scuola ha avuto qualche pregio singolare che la estolle sulle altre, si imagina di cernere il meglio da tutte, e di formarne un solo complesso che di tanto dovrà superare i precedenti, di quanto la riunione di tutti i pregi insieme, supera la prevalenza di un solo. Se non che questo metodo (che con nome greco si chiama eclettismo) siccome privo di spontaneità, per quanto possa essere rappresentato da eminenti

pittori, non solo non raggiunge il sospirato fine, ma perde ben tosto di vigore, e viene a declinazione quasi vecchiezza dell'arte. E questa vecchiezza può prolungarsi indefinitamente, finchè un nuovo sentimento religioso o un alito nuovo di giovinezza che spiri nel popolo, la faccia risorgere e, quasi direi, le infonda una vita novella.

Se queste linee generali di critica hanno qualche valore, ne verrebbe la necessità di rifare da capo la storia dell'arte, e specialmente della pittura in Italia; e di ciò essendo io persuaso non mi perito di affermarlo. Certo abbiamo materiali molti e preziosi, cominciando dal Vasari e dagli scrittori municipali e venendo giù sino a noi: ma la storia della pittura fu fatta sinora, se m'è lecito questo vocabolo, inorganicamente e dovrebbe rifarsi in modo organico. Avvegnachè si è guardato ciascuna scuola senza rispetto alle sue attinenze colle altre nè all'età nella quale fioriva; ovvero si è confusa l'una scuola coll'altra, e notando alcune qualità somiglianti, frutto del tempo e delle circostanze, se ne dedusse che l'una dall'altra prendeva origine e insegnamento. Quando Giotto tiene il campo nella pittura, gli storici ne additano i contemporanei come scolari, e non s'accorgono che s'egli a tutti loro sovrasta, non è men vero che molti sursero da lui indipendenti e forse sovente senza aver conoscenza delle opere sue. Quando poi vien tempo in cui la pittura si sforza d'imprimere nelle menti degli spettatori il carattere del fatto e della persona che effigia, e quasi di null'altro si cura, gli storici, scorgendo che di questo periodo è maraviglioso rappresentante il Mantegna, vogliono derivati da esso tutti i pittori dell'alta Italia. E il Perugino diviene agli occhi loro il maestro e l'esemplare di coloro che si studiarono nelle tavole di esprimere efficacemente gli affetti. Similmente, e più ancora, doveva ciò avvenire di Raffaello, e quindi bandirsi per suoi scolari tanti che non hanno relazione alcuna con esso. La nuova storia della pittura dovrà

descrivere la vita degli artisti e le opere loro non come un fatto accidentale, ma, sì, come lo svolgimento di una cosa viva che ha sue leggi, nella guisa che ha sue leggi la storia naturale e la civile.[1]

II.

Ho detto che la scuola umbra ebbe le fasi medesime delle altre principali scuole italiane prima di Raffaello. Ebbe la sua maniera giottesca, ma di siffatti artisti abbondò molto meno della vicina Siena. Con Ottaviano Nelli di Gubbio, con Allegretto Nuzi di Fabriano, coi fratelli Sanseverino, e con Gentile da Fabriano uscì di quella maniera, e si volse allo studio del vero. Costoro formano l'anello di congiunzione fra i giotteschi e quei pittori che come Fiorenzo di Lorenzo, Luca Signorelli, Melozzo da Forlì diedero all'arte una mirabile efficacia di rappresentazione e la recarono a grande altezza. Finalmente, la scuola umbra ci porge in Nicolò da Foligno, nel Perugino e nel Pinturicchio, gli esemplari di quell'epoca che mira sopra tutto ad esprimere gli affetti; ed essi le diedero quell'impronta religiosa che per un tempo fu creduta quasi speciale privilegio degli artisti umbri.

Contemporaneo a questi è Giovanni Santi padre di Raffaello, ma non ha qualità che lo rendano singolare: è un pittore alquanto superiore ai mediocri del suo tempo, e tale lo dimostrano le dieci o dodici tavole che di lui ancora si conservano, delle quali una sola, fuori d'Italia, è nel museo

[1] V. Ivan Lermolieff, *Die Werke italienischer Meister in München Dresden und Berlin.* 1 vol. Leipzig 1880. Lo scrittore italiano che si cela sotto questo pseudonimo (Giovanni Morelli) ha rinnovellato la critica dell'arte, dandole a guida il metodo sperimentale, e il lettore s'accorgerà facilmente che in moltissimi punti io ne seguo le traccie.

di Berlino.[1] Però ebbe l'arte sua in grandissima dilezione come si rileva da un poema o cronaca di Urbino, rimata, nella quale introduce con gran lode i pittori dell'età sua.[2] Sappiamo inoltre che nel 1468 Paolo Uccello era stato a Urbino, e l'anno seguente vi fu Pier della Francesca, il quale anzi abitò in casa del Santi; sappiamo che questi fu grande amico, se non scolaro, di Melozzo da Forlí, che pure ad Urbino dimorò lungamente; e che col Bramante, suo concittadino, ebbe molta dimestichezza. Egli morì nel primo agosto del 1494, e in una lettera di Elisabetta dei Marchesi di Mantova, Duchessa di Urbino, non è guari rinvenuta,[3]

[1] Ecco le principali sue opere che ci rimangono: Montefiorentino, chiesa del Convento, *Madonna, Bambino e Santi;* Fano, chiesa di S. Maria, *La Visitazione;* ivi, chiesa di Santa Croce, *Madonna, Bambino e Santi;* Montefiore, spedale, *Madonna, Santi e tre teste di devoti;* Gradara, Pieve, *Madonna con quattro santi;* Pesaro, chiesa di S. Bartolo, *S. Girolamo;* Milano, galleria Brera, *L'Annunziata;* Urbino, Oratorio di S. Sebastiano, *S. Sebastiano;* ivi, chiesa di S. Francesco, *Madonna, Bambino e Santi;* Cagli, chiesa dei Domenicani, *Affreschi;* Berlino, museo, *Madonna, Bambino e Santi.*

[2] Questa cronaca in terza rima trovasi fra' manoscritti della Biblioteca Vaticana. Passavant ne dà dei lunghi estratti in appendice al suo libro. Giovanni fa quasi l'elenco dei suoi contemporanei; nomina Gentile da Fabriano, Giovanni da Fiesole, il Pisano, Fra Filippo Lippi, Francesco Pesselli, Domenico Veneziano, Masaccio e l'Adriano, Paolo Uccello e i « due grandi disegnatori » Antonio e Piero (del Pollaiolo), Pier del Borgo (cioè della Francesca), poi seguono:

« Due giovin par d'etade e par d'amori,
Leonardo da Vinci, e il Perusino
Pier della Pieve, che son divin pittori. »

Viene quindi il Ghirlandaio, Filippino Lippi, Sandro Botticelli, Luca Signorelli da Cortona, « pieno d'ingegno e di peregrino spirito », Antonello da Messina « chiaro uomo » Gentile e Giovanni Bellino, Cosimo Tura, Ercole Grandi, Melozzo da Forlì « a me sì caro, che in prospettiua ha steso tanto il passo » e Andrea Verocchio e poi altri scultori e architetti.

[3] La lettera dice: « Egl'è circa venti dì che Giovanni de' Santi dipintore passò di questa vita presente ed è morto con buon intelletto e ottima disposizione a la cui anima il N. S. Dio abbia concesso verace dono. » *Notizie e documenti per la vita di Giovanni Santi e di Raffaello Santi da Urbino,* per Giuseppe Campori. — Modena, 1870.

data nel 19 agosto di quell'anno, si ha lá conferma essere la sua morte avvenuta circa venti giorni prima. E da altra sua lettera del 13 ottobre si ritrae inoltre sicuro indizio che il Santi era stato, poco tempo innanzi, a Mantova per farvi il ritratto di un Monsignore (forse il Vescovo Gonzaga), ma poichè fu tornato non lo potè finire, nè potè anco attendere al ritratto di Elisabetta medesima. L'andata a Mantova dovette essere di grande esaltazione al buon Santi, sì perchè era segno di singolare stima inverso di lui, sì perchè potè ammirare le belle opere di Andrea Mantegna che egli lodava sopra tutti i suoi contemporanei, come può vedersi nel poema suindicato, dove dice:

Queste cose abbiam detto con sincero
Animo alla pittura e per laudare
Messer Andrea che in ciò tien l'impero.
Che fece 'l Duca d'Urbino in se restare
Stupefatto, allor quando el vedea
La sua pittura e arte singolare. »

III.

Da questo Giovanni Santi e da Magia Ciarla[1] nacque Raffaello in Urbino il venerdì santo dell'anno 1483 che cadde nel dì 28 marzo.[2] La tradizione vuole che il padre

[1] Magia che nei documenti del tempo è chiamata anche Maxia o Masia è forse l'abbreviativo di Tommasa. Similmente il nome di sua famiglia Ciarla è scritto anche Charle e Carle. E come Santi ha origine probabilmente dall'esser figlio di Sante, così Ciarla potrebbe secondo alcuni aver origine dall'esser figlio di Carlo.

[2] La iscrizione del Bembo, posta sul sepolcro di Raffaello, fece credere che fosse nato il 6 aprile perchè il venerdì santo del 1520 nel quale morì cadeva appunto in questo giorno. E così fu ripetuto sino ai nostri tempi: ma la ispezione delle tavole astronomiche basta a convincere del contrario. Oltrechè il P. Pungileoni afferma di avere altri documenti che mettono fuori di dubbio la data del 28 marzo come quella della nascita di Raffaello. V. PUNGILEONI, *Elogio storico di Raffaello*. Urbino 1826. Fasc. 1, pag. 2:

effigiando nella propria casa una madonna col bambino, prendesse a modello la moglie ed il putto natogli recentemente. Questo dipinto si vede ancora (abbenchè restaurato poscia e quasi rifatto) nella casa che fu di Giovanni Santi, dove in pietoso pellegrinaggio tutti i visitatori di Urbino si recano. V' ha anzi chi osserva che non essendovi aureola intorno al capo della madonna, come in quei tempi era costume, si può riguardare questo fresco come al tutto estraneo ad una sacra rappresentazione, e come un ritratto domestico. Ma (quale opera d' arte) è mediocre: imperocchè siccome già dissi la storia critica non può collocare Giovanni Santi fra i primi di una scuola grande per numero e per valentia di artisti quale si è l' umbra.[1]

Giorgio Vasari nella Vita di Raffaello dice che « suo padre Giovanni Santi cominciò a esercitarlo nella pittura, vedendolo a cotal arte molto inclinato e di bellissimo ingegno; onde non passarono molti anni che Raffaello gli fu di grande aiuto in molte opere che Giovanni fece nello Stato d' Urbino..... In ultimo conoscendo questo buono e amorevole padre che poco poteva appresso di sè acquistare il figliuolo, si dispose di porlo con Pietro Perugino, il quale, secondo che gli veniva detto, teneva in quel tempo fra i pittori il primo luogo. E preso il putto, non senza molte lagrime della madre che teneramente lo amava, lo menò a Perugia; là dove Pietro veduto la maniera del disegnare di Raffaello e le belle maniere e costumi, ne fe' quel giudizio che poi il tempo dimostrò verissimo con gli effetti. » Avendo poscia narrato come Raffaello dipingesse alcune tavole secondo la maniera del Perugino, segue « tornando Pietro per alcuni suoi bisogni a Firenze, Raffaello, partitosi

[1] Chi amasse di conoscere più positivamente la genealogia e la parentela di Raffaello vegga il Prospetto pubblicato in occasione del Centenario 1883 dall' Accademia di Perugia per cura di quel bibliotecario Adamo Rossi.

di Perugia, se n' andò con alcuni amici suoi a Città di Castello, dove fece alcune pitture.... In questo mentre avendo egli acquistato fama grandissima, era stato allogato da Pio II pontefice la libreria del Duomo di Siena al Pinturicchio, il quale essendo amico di Raffaello, e cognoscendolo ottimo disegnatore, lo condusse a Siena, dove Raffaello gli fece alcuni dei disegni e cartoni di quell'opera, e la cagione che egli non continuò fu, che essendo da alcuni dipintori venuti in Siena celebrato il cartone che Lionardo da Vinci aveva fatto nella sala del Papa in Fiorenza..... e similmente alcuni nudi fatti in concorrenza di Leonardo da Michelagnolo Buonarroti..... venne in tanto disiderio Raffaello, per l' amore che portò sempre all' eccellenza dell'arte, che messo da parte quell' opera e ogni utile e comodo suo se ne venne a Fiorenza.[1] » Lo stesso ripete nella vita del Pinturicchio: anzi aggiunge che « ..... gli schizzi e i cartoni di tutte le storie che egli vi fece, furono di mano di Raffaello, il quale era stato suo compagno e condiscepolo appresso al detto Pietro Perugino. »

Queste notizie sono il fondamento degli scrittori che appresso parlarono della giovinezza di Raffaello, e vennero da loro ripetute senza esame:[2] ma la moderna critica ha dovuto investigare più attentamente la credibilità delle medesime. Rovistando con maggior cura negli archivi, e traendone fuori documenti ignorati, confrontando le date ed i fatti fra loro e sopra tutto introducendo un metodo di osservazione più accurato e più fine per determinare i caratteri distintivi di ogni artista, onde conoscere quali opere veramente gli appartengano, quali no, la critica moderna ha dovuto concludere che molte e gravi inesattezze si racchiu-

[1] Giorgio Vasari, *Vita di Raffaello,* vol. VIII, pag. 3 e seguenti

[2] Vedi Vasari, *Vita di Pietro Perugino,* vol. VI. Filippo Baldinucci, *Notizie dei Professori* ecc., e molti altri che sarebbe inutile ricordare.

dono nel racconto sopracitato. Il che non dee far meraviglia: e sebbene le *Vite* del Vasari rimangono e rimarranno tuttavia come la più copiosa e miglior fonte di storia artistica che noi possediamo, nondimeno esse vogliono esser lette con discrezione di mente e sottilità di giudizio. Imperocchè è noto che il Vasari, occupato, siccome egli era, in tante e sì svariate opere, non potè vedere e scrutare tutto di per sè stesso, ma di molti particolari raccolse notizie dagli amici suoi e le riferì in buona fede, affastellando date e luoghi senza riscontrarli, cosicchè non solo in quanto ha risguardo a Raffaello, ma in molti altri punti incorse in errori madornali, che la critica vien a mano a mano ripurgando. Ma per restringerci alla sopracitata narrazione, giova por mente ad alcune date sulle quali non cade più dubbio; avvegnachè siano da documenti comprovate e quindi universalmente consentite, cioè: che Raffaello nacque il 28 marzo 1483: che il padre suo Giovanni Santi morì il 1 agosto 1494: che la commissione data dal cardinal Piccolomini per la libreria di Siena è del 29 giugno 1502. Finalmente, si può asserire quasi con certezza che la mostra dei cartoni di Leonardo e di Michelangelo, non potè seguire prima del 1505 o del 1506.[1]

Ciò posto, gli studi più recenti, contrariamente a queste asserzioni del Vasari, conducono alle seguenti conclusioni. Che se Giovanni Santi avviò nell'arte il suo figliuolo, questi, per la fanciullesca età, non potè aiutarlo nelle sue opere, nè esser da lui condotto a Perugia: che Raffaello, dopo la morte del padre, rimase alcuni anni in Urbino e probabil-

[1] Nel *Carteggio inedito di artisti* pubblicato dal Gaye, vol. 2, pagine 89, 92, 93, sono riferite le ricevute dei pagamenti fatti al cartolaro, allo speziale, a colui che impasta le carte, al funaiolo, a Leonardo e Michelangelo per spese relative ai due cartoni indicati: le spese pel primo finiscono al 30 aprile 1505, pel secondo al 30 agosto 1505. Müntz *Raphael* ritiene che la mostra non potè esser fatta prima del 1506, pag. 143.

mente v' ebbe a maestro Timoteo Viti: che al finir del 1499 o al principio del 1500, quando era già nei sedici anni, andò a Perugia, e stettevi presso Pietro Vannucci, sino all' autunno del 1502, cioè sino a che questi tornò a Firenze: che appresso la sua partita fu, se non propriamente discepolo, certo alunno del Pinturicchio, ma non ebbe parte alcuna nell' opera della libreria di Siena: finalmente, che andò a Firenze in sul finire del 1504, prima assai che i famosi cartoni di Leonardo e di Michelangelo fossero esposti. E mi piace di tutto ciò addurre le ragioni.

Che Giovanni Santi fosse il primo maestro di suo figlio, come dice il Vasari, non è da mettere in dubbio. In quei tempi la pittura, come ogni altra arte, esercitavasi principalmente per famiglie; e i garzoncelli entravano la bottega del padre in sui sette anni e quivi cominciavano dal fare i più bassi uffici, polire le stanze, triare o macinare i colori, incollare, impannare, ingessare e via dicendo.[1] Certo si può presumere che Raffaello desse precoci segni della sua inclinazione e dell' attitudine meravigliosa all' arte. Ma poichè il padre era stato, verso il fine di sua vita, a Mantova per qualche tempo, e quando morì, il suo figliuolo aveva appena 11 anni, non si può accettare per buono che questi « fosse di grande aiuto al padre in molte opere che egli fece nello Stato d' Urbino. » Quando il Santi mancò di vita, Raffaello era troppo fanciullo ancora da poter aver messo mano al dipingere, nè alcun disegno o alcun ricordo di quell' epoca infantile ci rimane. Nè tampoco potè Giovanni Santi, prima della sua andata a Mantova, condurre Raffaello a Pietro Vannucci in Perugia e consegnargli il suo putto ad ammaestrare, come narra il Vasari. A noi pare che anche qui l'Autore abbia dato in fallo, perchè a dieci anni Raffaello era troppo fanciullo da doverlo con tranquillo animo allontanar da

[1] V. Cennino Cennini, *Trattato della pittura*, c. III.

casa, o almeno il fatto non è verosimile. Certo impossibili sono alcune circostanze narrate, come quella delle lacrime della madre nel separarsi, la quale era morta già tre anni prima. Ma all'argomento di analogia soccorre il fatto che Pietro Perugino, dal 1493 sino al 1499, andò peregrinando per varie parti d'Italia; e se venne talora a Perugia, non vi pose mai dimora abbastanza stabile per farvi una scuola.

Pietro Vannucci, secondo che il Vasari afferma, era a quel tempo non dirò il maggiore, ma il più rinomato fra i pittori. Nato nel 1446 o forse meglio nel 1445, il Vasari gli dà per maestro Andrea Verrocchio fiorentino, ma probabilmente aveva studiato prima presso Benedetto Bonfigli e Nicolò da Foligno, certo presso Fiorenzo di Lorenzo umbri. Nel 1475 aveva fatto alcune pitture nel pubblico palazzo a Perugia, e nel 1478 i belli affreschi di Cerqueto. Chiamato a Roma nel 1480, dove già era il Pinturicchio venuto, dipinse alcune storie nella cappella Sistina.[1]

Quando Pietro Vannucci partì da Roma nel 1489 tornò di nuovo a Perugia,[2] ma poscia andò ramigando.[3] Nel 1493 lo troviamo a Firenze, nel 1494 a Venezia[4] e poi

[1] Qui, in via di digressione, accennerò che secondo il Lermolieff (op. cit. pag. 305-307) la sola storia che ne rimane è quella di Cristo quando dà la chiave a S. Pietro. Vasari gli attribuisce eziandio il Battesimo di Cristo, ma le indagini sagaci del critico mostrano che questa storia, come pure quella del viaggio di Mosè nel deserto, sono di mano del Pinturicchio. Le altre furon casse, quando Michelangelo imprese a farvi il Giudizio universale.

[2] Vasari, *Comm. alla vita di Pietro Perugino,* ed. cit. vol. VI, p. 68. Si cita un documento del 5 marzo 1490 dove fa quietanza alla Camera apostolica di ducati d'oro 180 prezzo residuo *picturae per eum factae in cappella in palatio apostolico.* Però il pagamento gli fù fatto a Perugia. Questo documento fu riferito prima dal Mariotti nelle Lettere perugine.

[3] Molte delle prove che ciò dimostrano furono raccolte e ordinate da Anton Springer, *Raphael Studien,* vol. 8. *Zeitschrift für bildende Kunst.* Leipsig, 1873. Ne scrisse contemporaneamente il prof. A. Rossi nella *Storia artistica del Cambio.* Perugia, 1874.

[4] Gaye, *Carteggio inedito di artisti,* cita (vol. II, pag. 69) un contratto che poi non ebbe seguito per la pittura di un campo nella sala

a Cremona, dove lavora per i frati di Sant' Agostino. Nel 1495 è per alcun tempo a Perugia e dipinge per i monaci cassinesi l' Ascensione di Cristo, che ora si trova nel museo di Lione; nel 1496 è di nuovo stabilito a Firenze, anzi vi compra un pezzo di terra per fabbricarvi una casa, e nel rogito è chiamato abitante nel popolo di S. Piero Maggiore.[1] In quello stesso anno fu certamente di nuovo a Venezia, poichè da una lettera di Lodovico Sforza si scorge ch' ei voleva trasferirlo di colà a Milano a' suoi servigi.[2] Nel 1497 lo troviamo prima a Firenze dove fa parte di una Commissione incaricata d' apprezzare i freschi di Alessio Baldovinetti; poi probabilmente a Fano, per dipingervi la tavola nella chiesa di Santa Maria Nuova. Certo era a Fano il 21 aprile 1498 assistendovi come testimone ad un contratto.[3] In quest' anno 1498 lo vediamo di nuovo a Firenze dove è chiamato a consulta insieme con altri artefici circa il modo più conveniente a restaurare la lanterna della cupola di Santa Maria del Fiore.[4] Finalmente avendo accettato di dipingere le sale del Cambio a Perugia, nel 1499 è di nuovo nella sua città nativa, e comincia questi lavori e li compie nel 1500, ma rimane colà, ed è del Magistrato dei Priori nel 1501. Nel 1502 accetta di dipingervi una tavola per San Francesco al Monte e

del Gran Consiglio in Venezia. V' ha però chi dubita che il Piero Peroxino di che si parla possa essere un altro pittore. Ma questo dubbio è oggi interamente dileguato, poichè il Lermolieff adduce un altro documento, donde appare che il Perugino stava in quel tempo a Venezia, sicchè difficilmente due anni prima si sarebbe con questo nome qualificato un artista diverso e al tutto ignoto.

[1] *Comment. alla Vita del Perugino di G. Vasari,* vol. VI, p. 50, nota 2. « Emit unum petium terrae aptae ad faciendam unam domum. »

[2] Lermollieff, op. cit., pag. 327 riferisce la lettera per intero.

[3] *Commentario alla Vita del Perugino di* G. Vasari, p. 61, vol. VI, dice 1488 invece di 1498, ma è un errore di stampa, perchè soggiunge che la tavola predetta, fatta nel 1497, fugli pagata 300 piastre d' oro.

[4] *Commentario* medesimo, pag. 69.

un'altra tavola duplice per la cappella maggiore di Sant'Agostino, della qual chiesa anche disegna il coro. Però verso il finir di quell'anno sembra certo ch'ei fosse tornato a Firenze.[1] E poichè nelle pareti del palazzo e sulle porte della città di Perugia dipinse le armi di Giulio II, convien supporre che vi fece una breve corsa nel 1503,[2] ma ritornò subito a Firenze dove lo troviamo al principio del 1504.

Da queste notizie sparsamente raccolte si rileva che dal 1490 al 1499 egli menò vita randagia in varie parti d'Italia, e stette pochissimo in patria; nei tre anni invece dal 1499 sino all'autunno del 1502, rimase sempre o quasi sempre a Perugia. La sola assenza che gli si potrebbe concedere in quel tempo fu quando mosse per Vallombrosa a dipingervi l'Assunta, che è ora all'Accademia delle Belle Arti a Firenze e che porta la data del 1500; e forse colà egli ebbe occasione di fare i due ritratti, che ivi parimenti si conservano, l'un dei quali rappresenta il venerabile Don Biagio Milanesi, generale dell'ordine, e l'altro un Don Baldassarre abate del monastero; due ritratti di tanta bellezza, che più tardi furono attribuiti a Raffaello. Negli ultimi anni del secolo il Perugino toccava il 55° anno dell'età sua e fu il tempo del suo maggior splendore; ed a quell'epoca appartengono i quadri che ho sopramentovato.[3] Più tardi Pietro venne declinando per due ragioni, l'una indicata dal Vasari là dove dice, che « aveva Pietro tanto lavorato e tanto gli abbondava sempre da lavorare, ch'ei metteva in opera bene spesso le medesime cose, ed era talmente la dottrina dell'arte sua ridotta a maniera ch'ei faceva a tutte le

[1] Braghirolli nel *Giornale degli Eruditi toscani* riferisce un documento donde risulta che si trovava a Firenze il 24 ottobre 1502. Vedi Crowe e Cavalcaselle, vol. I, pag. 112.

[2] *Commentario* predetto, pag. 65.

[3] Il Crocefisso stupendo fatto per la compagnia della Calza in Firenze, è anteriore: primo forse in ordine di tempo de' suoi capolavori; inoltre, quello fatto per S. Agostino di Cremona con Madonna e Santi

figure un'aria medesima;[1] » l'altra è che l'espressione degli affetti, col tempo, diventa in lui sdolcinata e convenzionale.

Ma per tornare al nostro argomento se era poco verosimile che Giovanni Santi avesse allogato il figliuolo di anni dieci soltanto presso Pietro, la inverosimiglianza diventa quasi impossibilità, ove si pensi che il Perugino sino al 1499 se ne andò or qua or là e non stette a stabile dimora in casa: ondechè il putto sarebbe rimasto abbandonato il più del tempo e senza alcuna direzione. Finalmente queste indagini sono corroborate eziandio da qualche argomento positivo, l'un dei quali è che nel 3 giugno del 1499 Raffaello era ad Urbino, come appare da un rogito di transazione con la matrigna Bernardina, nel quale compariscono D. Bartolomeo suo zio paterno e il giovine Raffaello in persona. Ma in un successivo rogito a compimento del primo, che ha la data del 13 maggio 1500, D. Bartolomeo stipula per sè e in nome di Raffaele assente.[2]

È fuori d'ogni dubbio che Raffaello fu scolaro del Pe-

nel 1494; quello per la Certosa di Pavia (le cui parti andaron disperse, perchè il trittico che rappresenta la Vergine che adora il Bambino, e i due arcangeli Michele e Raffaello, è alla Galleria Nazionale di Londra, là parte superiore col Padre eterno è rimasta al suo luogo, e i due lati rappresentanti l'Annunziazione sono smarriti) commesogli nel 1496 non era ancora condotto a termine nel 1499; il Cristo deposto dalla Croce, che ha la data del 1495, si ammira nella Galleria Pitti; e il Cristo sulla croce nel chiostro di S. Maria Maddalena de' Pazzi 1496-1497; la sala del Cambio in Perugia finita nel 1500.

[1] VASARI, *Vita del Perugino,* vol. VI, pag. 45.

[2] « 1499 Junii 3, conventio inter D.m Bernardinam et dominum Raphaelem occasione legati facti per Johannem Sancti super alimenta victu et vestitu dictae D.e Bernardinae, et venerunt ad infrascriptam transationem. »

1500. Dopo lo sborso della somma e l'assoluzione, D. Bartolomeo « stipulavit per se et nomine Raphaelis filii dicti Joannis. » V. PUNGILEONI, *Elogio storico di Raffaello.* Urbino, 1826, pag. 35.

rugino. Ma se questi, nel maggior grido di sua arte, venne a stanza stabile a Perugia soltanto nell'anno 1499, se sappiamo che Raffaello si allontanò da Urbino fra il giugno di quest'anno medesimo e il maggio del successivo, ne nasce quasi spontanea la congettura che Raffaello avendo già compito allora il sedicesimo anno, saputo della venuta di Pietro in Perugia, si recasse colà sul finire del 1499 o in sul cominciare del 1500 ed entrasse appresso di lui come scolaro, e con lui rimanesse sino a che Pietro se ne tornò a Firenze, cioè sino oltre la metà del 1502: quasi tre anni. Vedremo più innanzi quanto influsso esercitò il Perugino sul giovane suo alunno: ma ora ci si presenta naturalmente un'altra indagine.

IV.

Se dall'agosto 1494, allorquando morì Giovanni Santi, sino alla fine del 1499 Raffaello rimase in Urbino, chi ne fu il maestro durante quei cinque anni, o presso a chi lavorò egli?

Nella lettera citata sopra,[1] nella quale Elisabetta di Gonzaga annunzia a suo fratello marchese di Mantova la morte di Giovanni Santi prima ch'egli avesse finito il ritratto di monsignore, havvi un poscritto dove la duchessa dice « ho fatto con diligenza cercare il garzone di detto Giovanni: mi dice che non si trova niente. » Chi era questo garzone? Probabilmente quell'Evangelista da Pian di Mileto suo scolaro che fu testimonio all'ultimo testamento fatto da Giovanni Santi il 27 luglio 1494. Ma se il putto potè per qualche tempo esser tenuto da costui a bottega, non è da presup-

[1] Campori, *Notizie e documenti per la vita di Giovanni Santi da Urbino*. Ediz. cit.

porre che negli insegnamenti di un ignoto garzone attingesse i precetti e gli esempi dell'arte. Bramante, già nell'età di cinquant'anni, non dimorava più nel paese nativo; nè tampoco si può credere che lo ammaestrasse Luca Signorelli; il quale era stato sì nel 1494 ad Urbino per dipingervi uno stendardo di chiesa, ma n'era partito tosto per Cortona dove lo troviamo magistrato cittadino nel 1495.[1] Timoteo Viti, nato in Urbino nel 1469, quindici anni prima di Raffaello stesso, a ventun'anno erasi recato a Bologna chiamatovi da un suo fratello, Pierantonio, che era colà allo studio, e fu medico di professione e poeta.[2] Inclinato all'arte, entrò nel 1490 la bottega di Francesco Francia, prima per imparare orificeria poi pittura, e con lui rimase assiduamente per cinque anni: il che apparisce dal registro dello stesso Francia dove si trovano queste annotazioni « 1495 5 aprile partito il mio caro Timoteo che Dio gli dia ogni bene e fortuna.[3] »

Tornò dunque Timoteo alla sua nativa città di Urbino in età di anni 26 uscente, già provetto nell'arte,

[1] Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi.* Ed. cit. p. 15. Questi, nell'elogio di Raffaello (p. 13 15) dice che nel 1494 Luca Signorelli era ad Urbino, e che Raffaello potè lavorare sotto di lui, ma soggiunge che appena terminate le sue faccende se ne partì, sicchè ai tutori spettò provvedere Raffaello d'altro valente maestro, laonde il condussero al Perugino.

[2] Vasari, *Vita di Vincenzo da S. Giminiano e di Timoteo da Urbino,* vol. VIII. Il Pungileoni nell'Elogio storico di Timoteo Viti (Urbino 1835) nega che il fratello potesse esser a Bologna, poichè nel 1492 lo si trova gonfaloniere in Urbino, ma poteva esservi ancora nel 1490. Il Malvasia dice che al suo tempo i registri famigliari del Francia erano conservati dal Sig. Raimondi. Ora sono perduti, e perciò non si può riscontrare la esattezza delle dette citazioni. Nei registri del Francia ivi menzionati leggevasi: 8 luglio 1490: Timoteo Viti da Urbino preso nella nostra bottega. 1491 2 settembre: Timoteo Viti vuole fare il pittore, e però posto su lo salone con gli altri discepoli 5 aprile 1495: partito il mio caro Timoteo che dio gli dia ogni bene e fortuna.

[3] Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologna 1841, vol. I, p. 52.

da una scuola rinomata come la bolognese, e giunsevi pochi mesi dopo la morte di Giovanni Santi, quando Raffaello aveva appena toccato il dodicesimo anno. Egli aveva perduto tre anni prima la sua madre Magia, e il padre lo aveva lasciato in tutela dello zio paterno don Bartolomeo. Come il giovanetto si acconciasse dal tutore non sappiamo: ben sappiamo che si trovò poco edificato della matrigna, colla quale anzi ebbe a piatire. Fu amato invece e curato dallo zio materno Simone Ciarlà, al quale, quando più tardi era assente, scriveva « carissimo in loco di padre. » Or non è egli molto conforme al vero che in una piccola città come Urbino, in quel momento scarsa d'artisti (perchè Melozzo da Forlì era morto l'anno innanzi e Luca Signorelli e Bramante erano partiti) sopravvenendo Timoteo adorno di bella fama, fosse egli pregato di accogliere il giovinetto e dirigerne i passi nel cammino dell'arte? A me la possibilità, e direi anzi la probabilità pare evidente; e in questa supposizione mi conferma l'amicizia tenerissima durata poscia fra i due artisti sino alla morte, tanto da invertire in appresso stranamente le idee, e fare di Timoteo uno scolaro di Raffaello.[1]

Eppure non sono questi i soli argomenti che si possono addurre a conforto di tale opinione. Una prova assai valida sorge dal confronto accurato fra le pitture fatte da Timoteo dall'anno 1495, che ei tornò ad Urbino, sino al 1500, con quelle che ci rimangono tuttavia di Raffaello nella sua adolescenza.[2] Paragonando le une e le altre vi si

[1] Anche Muntz, seguitando il Passavant, dice probabile che Timoteo insegnasse a Raffaello, ma non avvalora la sua affermazione di prove.

[2] Le pitture più note di Timoteo Viti fatte in quel tempo, sono le seguenti:

1° Una tela a tempera fatta per Martino Spaccioli di Urbino, col quale poscia s'imparentò nel 1501 sposando Girolama di detta famiglia Questa tela rappresenta la Madonna ed il bambino sul trono a

vede chiaramente un'analogia grandissima, e tanto che più tardi il desiderio di possedere opere giovanili di Raffaello, fece sì che a lui si attribuisse la più parte dei lavori fatti da Timoteo in quel tempo, se non che la critica odierna con sottile esame ha potuto sinceramente restituirli al suo vero autore, ed ha così fornito argomenti efficaci a chiarire questo punto della storia. Imperocchè sarebbe strano che un giovane dai 30 ai 35 anni, uscito con lode dalla scuola già famosa del Costa e del Francia, si ponesse ad imitare la maniera di un giovinetto di 12 a 14 anni? Non sarebbe egli lecito chiedere qual ma-

piè del quale siede un angelo e suona; ai due lati i santi Crescenzio e Vitale.

2° Il quadro di S. Apollonia dipinto per l'altare maggiore della chiesetta della Trinità in Urbino, ora nella raccolta municipale al Palazzo.

3° Una S. Margherita che tiene con una mano la palma del martirio, e coll'altra la catena onde è avvinto il dragone; in privata galleria di Milano.

4° Disegno a matita nera che rappresenta una mezza figura di donna che tiene in mano una palma, e trovasi nelle galleria di Oxford. (Collezione fotografica Braun. n. 14).

5° Disegno a matita nera rialzato a biacca: rappresenta un giovinetto di 13 o 14 anni: è molto guasto. Questo disegno fu creduto opera di Raffaello che facesse il proprio ritratto, e il Müntz ancora glielo attribuisce. Il Lermolieff invece tien per fermo che sia di Timoteo, paragonandolo sopratutto al precedente: trovasi nella università di Oxford.

6° L'Annunziata con S. Sebastiano e S. Gio. Battista; alla galleria Brera di Milano.

7° Il disegno di S. Maddalena inginocchiata: nel Louvre.

Ora la prima tela era nei tempi passati riguardata come opera giovanile di Raffaello, finchè, nel secolo presente, trovati documenti irrefragabili, fu restituita a Timoteo Viti. E chi osservi attentamente vedrà che, l'angiolo che suona ha l'aria di un angelo di Lorenzo Costa. Il S. Crescenzio è fattura degna del Francia: ma il S. Vitale ricorda veramente le figure raffaellesche. La S. Apollonia non poteva essere attribuita ad altri, poichè ab origine fu noto il suo autore, ma tutti gli scrittori la giudicano di stile raffaellesco e tale ancora la S. Margherita di che abbiamo parlato.

niera poteva avere un giovinetto in sì tenera età? Quegli che doveva ricevere in appresso tanti influssi dal Perugino da divenirne per un certo spazio fedele imitatore? Non è egli più ragionevole il credere che Timoteo fu raffaellesco per propria attitudine e disposizione prima di Raffaello, il che vuol dire, in più corretta espressione, che Raffaello prese da lui quella maniera che nei primissimi suoi lavori sogliamo ammirare? Posto che Timoteo non potè essere scolaro di Raffaello, codesta confusione di alcuni lavori dell'uno con quelli dell'altro paionmi indizi preziosi a dedurre che Raffaello fu invece scolaro di Timoteo nel periodo di sua adolescenza, che, dal dodicesimo anno corre sino al sedicesimo, nel quale andò a Perugia.

Abbiamo noi pitture o disegni che veramente possano dirsi di Raffaello nel tempo di che parliamo, cioè dal 1495 al 1500? I sei seguenti sembrano certi o almeno assai probabili,[1] dubbiosi gli altri che da diversi autori gli sono attribuiti:

1° e 2° Disegno di due giovani, dei quali uno saettatore (copia dal Signorelli) si trova in Lilla. In codesto disegno si vede la forma dell'orecchio, delle mani e della capigliatura al tutto timoteesca. Nel verso, uno schizzo di Madonna che insegna a leggere al bambino Gesù.[2]

3° e 4° Il sogno del cavaliero; cartoncino, e quadro fatto su quello, che sono entrambi alla Galleria Nazionale di Londra. Un cavaliere, armato di tutto punto, dorme a piè d'un albero appoggiando il braccio e il capo allo scudo:

[1] Il Lermolieff in un articolo *Raphael's Iugendentwickelung* inserito nel repertorio artistico del Ianitschek che si pubblica a Berlino e a Stuttgart vol. V, fasc. 2, 1882 suppone che anche il piccolo S. Michele che trovasi al Louvre appartenga a questo periodo. Veramente v'ha in esso alcun che d'infantile, ma sino a maggior prova, lo mantengo all'epoca del suo ritorno in Urbino.

[2] Collezione Braun n. 14.

due donne gli stanno a' fianchi: l'una, più severa, gli offre un libro e una spada, quasi per invitarlo alle opere della pace e della guerra; l'altra più lieta e nondimeno modesta, vuol porgergli un fiore allettandolo al piacere. È forse, sott'altra forma, l'antica favola di Ercole al bivio. In questo quadretto, il paesaggio e gli edifici che scorgonsi in lontananza sono manifestamente del genere di quelli che soleva effigiare Timoteo: le pieghe della manica nella donna che porge il fiore, la benda che le cinge il capo sono identiche a quelle della sua S. Margherita. E la mano del cavaliere che dorme, e le forme della testa della donna che porta una spada in mano, ricordano parimente il fare di Timoteo.[1]

5° Disegno o studio per il sepolcro di Cristo: una figura di guardiano che si sveglia dal sonno e un angelo inginocchiato, soavissima opera, la quale però sente anch'essa del modo di Timoteo Viti, sopratutto nella mano del guardiano. È nella università di Oxford.

6° Un altro disegno piccolo a penna di madonna e bambino anch'esso in Oxford. Il pittore delinea intorno alla testa della Vergine il sacro nimbo, ed anche questo disegno ha un fare timoteesco.[2]

Tali sono i frammenti che abbiamo ancora di questa prima epoca di Raffaello. Vedremo più oltre il dragone della S. Margherita di Timoteo ricomparire nel S. Giorgio; vedremo una sua testa d'angelo copiata nell'In-

[1] Il Lermolieff, nel libro sop. cit. p. 321 e seg. per maggior chiarezza ha fatto riprodurre il disegno del S. Vitale, della S. Margherita e anche di un Orfeo al tutto raffaellesco delineato, a suo avviso, da Timoteo con molti altri per le maioliche, ora esistenti nel museo Correr a Venezia. Il Müntz (p. 67) attribuisce il sogno del cavaliere al 1504; ma noi seguiamo anche in ciò il detto autore che gli dà la data del 1498 o 1499.

[2] Collezione Braun N. 10.

coronazione della vergine, e vedremo altri segni di rinnovata imitazione timoteesca. Ma quel che ho detto sin qui mi pare che basti a rendere verosimile l'assunto che io mi proposi, cioè di dimostrare, che Raffaello ebbe i primi rudimenti dal padre Giovanni Santi, ma non oltre i primi, e quindi sino all'undecimo anno: che rimase in Urbino quattro anni circa dopo la morte del padre come a dire sino al sedicesimo anno: che durante questo tempo, secondo ogni probabilità, ebbe a maestro Timoteo Viti, col quale serbò sempre di poi cordiale amicizia: che in sullo scorcio del 1499, o in principio del 1500, si recò a Perugia presso Pietro Vannucci; e che rimase presso di lui, e come suo discepolo fino a che il maestro tornò a Firenze cioè verso il fine del 1502.[1]

Urbino viveva, nel tempo della puerizia di Raffaello, sotto la dominazione dei duchi di Montefeltro, pacifica e

[1] Il Crowe, e il Cavalcaselle nel libro *Raphael, his life and his works*, Londra 1882, vol. I, non possono non riconoscere inesatto il racconto della puerizia di Raffaello fatto dal Vasari: pure mantengono il fatto che Raffaello fosse condotto nel 1495 a Perugia. E poichè non si può negare che il Perugino dal 1495 al 1499 fosse quasi sempre fuori di patria suppongono che avesse due domicili, e due botteghe, una a Perugia l'altra a Firenze: della qual cosa però non abbiamo alcuna prova. Ma l'argomento precipuo onde traggono la opinione loro è questo: che affermano di ravvisare nei dipinti di Perugino dal 1495 al 1500, qualche cosa di Raffaellesco, perchè dicono che se lo scolaro ebbe a ricevere influsso dal maestro, anche il maestro ne ricevette dallo scolaro. In verità è assai difficile far questa cernita dei reciproci influssi; e a me pare che dai 12 ai 16 anni Raffaello potesse poco influire sopra un maestro così provetto come il Perugino. Quanto a Timoteo Viti, i due autori negano che insegnasse mai a Raffaello: ma consentono che quando tornò a Urbino nel 1495, fosse consultato dai tutori del giovinetto, e suppongono che non solo consigliasse di collocarlo presso Perugino, ma che forse glielo conducesse e presentasse Timoteo medesimo. Tutto ciò non esce dal campo delle congetture, e posto che non si può accettare il racconto del Vasari come genuino, giudicherà il lettore se le cose da me dette sopra, non abbiano una verosimiglianza maggiore di queste ipotesi.

felice a paragone dei paesi circostanti; a la sua corte porgeva un esempio stupendo di virtù, di studi di lettere di arte; ma egli era troppo fanciullo ancora, per godere di quelle festività, assistere alle graziose ed eleganti riunioni della duchessa e goderne il favore. Egli è soltanto quando tornò ad Urbino nel 1504 che potè sperimentarne la protezione e la benevolenza, come vedremo di poi. Ora, recandosi a Perugia, andava invece in una città, che per la durezza dei costumi e le guerre cittadine produceva ancora più a lungo che altrove la fierezza del medio evo, e porgeva un contrasto spiccato con quella che gli aveva dato nascimento.

V.

Perugia, città famosa sino *ab antico*, posta a cavaliere di un monte donde si gode l'ampia vista di molte catene d'appennini, altrice di fervidi uomini ed ingegnosi, si resse a repubblica nel medio evo e fu onorata e temuta. Nel tempo di che parliamo era sotto il dominio ecclesiastico: ma in fatto governavasi da un'oligarchia di famiglie nobili, le quali avevano dato condottieri valorosi come il Fortebraccio e i Piccinini. Codeste famiglie stringevansi intorno a due principali, gli Oddi e i Baglioni, che osteggiandosi fra loro non di rado insanguinavano la città. Spesso queste discordie civili apparivano composte o per intromissione di Legati pontifici, o per le mistiche predicazioni di religiosi, o per lodo di giureconsulti, o per istanchezza delle parti, e la pace sancivasi con frequenti maritaggi fra le famiglie contendenti: ma gli odi per ogni lieve cagione rinfocolavansi, e si correva all'armi ed al sangue.[1]

[1] Dicesi che quando il giureconsulto Baldo Bartolini fu invitato a giurare la concordia comune, esclamò: « Io giuro che questa è una pappolata. » Bonazzi, *Storia di Perugia dalle origini sino al 1860*, vol. I, p. 103.

Il clero, numeroso e inframettente, era stromento degli intrighi della Corte romana, parteggiando or contro i nobili or contro il popolo, e per reità di costumi si rendeva contennendo. Il popolo oppresso dall'una e dall'altra fazione, da nobili e da preti, sfiduciato d'ogni speranza di bene per lo spettacolo che gli stava innanzi agli occhi, veniva perdendo quell'affetto al loco natìo onde erano nate tante generose opere nei secoli precedenti: ne serbava solo la ferocia e la superstizione. Il lusso smodato di pochi, faceva contrasto alla generale miseria, lo studio perugino volgeva a decadenza, e le guerre e le pestilenze scemavano la popolazione e la ricchezza pubblica.

Nel 1488 i Baglioni e gli Oddi avevano pugnato per tre giorni interi entro la città; n'eran seguite morti e ferite, incendi e saccheggi: e forse gli Oddi sarebbero rimasti sterminati del tutto, se trentasette di essi con seicento partigiani, non si allontanavano da Perugia. Parve ai Baglioni di rimanere assoluti padroni, poi ch'ebbero confiscati i beni degli avversari, e ottenuto dal Papa ch'e' fossero dichiarati ribelli. Ma i fuorusciti non si ristavano dal tessere insidie, e raccolti amici ed aderenti fecero un primo tentativo di riscossa nel 1491, ma furono respinti. Dopo avere scannato centotrenta congiurati e averne appeso i corpi alle mura del palazzo comunale, furono alzati allora nelle pubbliche piazze trentacinque altari, e, per tre giorni si fecero processioni e si celebrarono messe a purgare il luogo contaminato.[1] Ma un secondo tentativo di più forte riscossa seguì nel 1495 e gli Oddi sorprendendo di notte la città e penetrandovi, l'ebbero quasi interamente occupata. I Baglioni furono presi alla sprovvista senza apparecchio di difesa, tantochè al primo romore il

[1] Burckhardt, *La civiltà del secolo del Rinascimento in Italia.* Traduzione di Valbusa. Firenze, 1876, vol. I, cap. IV, p. 39.

solo Simonetto, giovane focosissimo che aveva appena diciotto anni, uscendo dalla sua casa, tentò tener loro testa, ma ricevute molte ferite, fu lasciato quivi come morto. Intanto sopravvenne nella piazza suo cugino Astorre. Lo descrive un cronista contemporaneo e vivente a Perugia, del quale cito alcuni brani, come quelli che dipingono al vivo la scena. « Era tutto coperto di ferro sopra il suo cavallo e mostrava grande baldanza. Era in mezzo ai suoi nemici entrato, e faceva opera di un nuovo Marte. E secondo mi racconta chi con li propri occhi il vide, dice di non poter capire in intelletto d'uomo, se con li propri occhi non l'avesse visto. E dice che mai incudine non ha tante botte, come aveva questi sopra la sua persona e del suo cavallo.... E lui, come maestro di guerra, metteva il suo cavallo entro la maggior pressa urtando questo e quello in modo, che sempre, almeno, aveva dieci uomini de' suoi nemici in terra sotto ai piedi del suo cavallo; quale era ferocissimo animale e dava al suo inimico quanto più affanno poteva.[1] » Pure, nonostante il valore di Simonetto e di Astorre, i Baglioni sarebbero stati vinti in quella notte, se non era un accidente che li campò, il quale vien partitamente descritto dal Guicciardini e dal Macchiavelli. Perchè essendo gli invasori pervenuti senza ostacolo a una delle bocche principali della piazza, e volendo spezzare una catena la quale, secondo l'uso delle città faziose, attraversava le strade, impediti dalla calca a poterlo fare, fu da taluno gridato « a dietro a dietro » e quella voce replicata di mano in mano da chi li seguiva, fu interpretata come eccitamento a fuggire. È così tutta la gente ritraevasi non sapendo alcuno da chi cacciati o per qual ragione si fuggissero. « Da quel disordine preso animo e rimessisi insieme

[1] *Cronaca del* MATERAZZO *dal 1492 al 1503*, p. 51, pubbl. nell'Archivio storico italiano, vol. XVI, parte II.

gli avversari, ammazzatine nella fuga molti di loro, seguitarono gli altri con l'impeto medesimo: nè saziati per la morte di quelli che erano stati uccisi nel fuggire, ne impiccarono altri con le crudeltà che tra loro medesimi usano i parziali.[1] »

Parve a' Baglioni di essere omai pienamente assicurati; e parte dal Papa avean riconferma di ogni lor privilegio, parte si avvalevano della superstizione per mantenersi in favore del popolo. Era di quei giorni in singolare venerazione a Perugia una monaca, la Beata Colomba, giovane avvenentissima, venuta da Rieti per fondare un convento di domenicane, e il municipio di Perugia le aveva fornito i mezzi per edificarlo. « Fu detto, narra il cronista, che non mangiava mai e non viveva se non di comunione, spesse volte transiva per un mezzo dì, e non batteva polso, e pareva tutta morta e poi tornava in sè, e prediceva le cose future e minacciava ruine. Pur tuttavia accendeva altrui con somme orazioni al sommo Iddio, e tanto era pronta a pregare Gesù Cristo.[2] » Quando Alessandro VI recossi a Perugia con Cesare suo figliuolo, e quivi Lucrezia col marito Giovanni Sforza vennero da Pesaro ad incontrarlo, anch'egli non potè sottrarsi dal visitare il monastero, e suor Colomba, forse ispirata dai Baglioni a fin di allontanarlo al più presto, gli aveva parlato con accenti profetici di sventura:[3] da quell'ora i Baglioni in ogni opera fingevano di consultarla.

Ma passato il pericolo dei nemici esterni, venne il furore in mezzo alla famiglia loro stessa. Era questa divisa in più rami: dell'antica generazione restavano solo due

[1] Guicciardini, *Storia d'Italia*, Lib. III, cap. I. — Machiavelli, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, Lib. III, cap. XIV.

[2] Materazzo, p. 5 e segg.

[3] Però nella vita che ne scrisse Seb. Cingoli suo confessore dice che rispose sapientemente e autenticamente, di che il Papa la lodò molto.

vecchi, Guido e Rodolfo, il primo dei quali aveva quattro figliuoli: Astorre, di che abbiamo detto sopra, Adriano detto il Morgante, Gismondo, e Gentile negli ordini ecclesiastici. Similmente Rodolfo aveva tre figli: Troilo protonotario ed arciprete, Giampaolo, che fu condottiero valoroso, e quel giovane Simonetto che combattè da prima nella incursione degli Oddi nel 1491. Da altri due rami della famiglia discendevano Griffonetto e Carlo. Griffonetto cresciuto dalla madre, la bella Atalanta degli Oddi, che, rimasta vedova a venti anni, s'era tutta dedicata alla educacazione del figliuolo ricchissimo fra tutti di casa Baglioni e gentile di costumi. Carlo invece, brutto e misero della persona in modo che bisognava che andasse quasi gobbo, era sfrenato in tutte le sue passsioni, dissipatore, avido di pecunia e di comando: il popolo lo soprannominava il Bargiglia perchè sull'arme portava il gallo col bargiglione. A costui, sempre mulinando cose nuove, parve di poter fondare sua fortuna sulla ruina dei suoi parenti, e alla scellerata impresa chiamò partecipe un altro nobile della città, giovane a lui simigliante per vita rea, Jeronimo della Penna. Costui sentivasi forte dell'appoggio di Giulio Varano, duca di Camerino, uno dei più spietati tiranni del suo tempo, che lo istigava a questi delitti; ma inoltre non gli era ignoto di essere inviso alla casa Baglioni. Dicevasi anzi che una volta Simonetto « s'era inginocchiato davanti al suo vecchio zio Guido che gli desse licenza di ammazzarlo, perocchè se così non faceva, lui vedeva apertamente che Jeronimo la farebbe a loro, e Guido non lo consentì; e similmente fece Simonetto col suo fratello Giovan Paolo, lo quale pure non volle: perchè quello che doveva essere bisognava che fosse.[1] » Però costoro ben sentivano di non poter da soli avventurarsi alla esecuzione di

[1] MATERAZZO, p. 105.

così audace misfatto: e quindi posero gli occhi sopra Griffonetto, e tentarono di attrarlo colle lusinghe: ma la sua cortese e temperata natura vi repugnava. Pensarono allora di adoperare ai fini loro un uomo nel quale egli avesse gran fede, e scelsero Filippo, bastardo di casa Baglioni. Questi prese una via più efficace, e gli istillò a poco a poco il veleno della gelosia nell'animo, facendogli credere che la moglie amoreggiasse con Giampaolo suo cugino. Avea Griffonetto per moglie Zenobia Sforza, e comechè giovane di ventiquattro anni, era padre di tre figliuoli ed egli amavala teneramente e n'era riamato. « Sembravano, dice il cronista, due angeli del paradiso, ma finalmente il diavolo dell'inferno fece parere a Grifone di ricevere ingiuria dalla sua donna, e avendo tale suspicione e fantasia, si dipose al tutto e fece ferma deliberazione di voler fare il tradimento con gli altri traditori.[1] » Associatisi altri malvagi, assoldati sicari, decisero di aspettare che le nozze di Astorre con Lavinia Colonna fossero compiute, tanto più che Giampaolo era assente, campeggiando in quel di Todi. Furono queste nozze celebrate nel giugno del 1500 con grandissima pompa. La città era parata a festa e adorna di tappeti, di edere, di fiori: un arco di trionfo fu eretto nella piazza e alzati parecchi steccati secondo i vari quartieri e porte della città. Oratori delle terre e dei castelli vicini, uomini e donne riccamente vestiti, vennero ad incontrare gli sposi e ad offrir loro doni. Essi discesero alla casa di Griffonetto, perchè le loro proprie non erano finite ancora di arredare. Fu imbandita una cena nella piazza stessa coperta di drappi, e nei dì successivi seguirono conviti offerti dai cittadini delle varie porte negli steccati a tal uopo costruiti: vi furono giostre, tornei, e per dieci giorni la città fu in suoni, in balli, in sollazzi, in tripudi.

[1] MATERAZZO cit., p. 154.

Ma Giampaolo era sempre assente. Alfine domati i Todini, tornò ai 14 luglio, e la sera stessa furono tutti i parenti alla chiesa di San Luca dov' era riunione di perdono e di indulgenze; e cenarono insieme con grandissime carezze da ogni parte, senza lieve sospetto alcuno di tradimento. Venuta la notte, il Bargiglia accolse nella sua casa tutti i congiurati, li infiammò con focose parole e con promesse, aizzò i ben disposti, confermò i dubitanti, e ordinò che non si tardasse più oltre. Dovevano ripartirsi in squadre di 15 uomini ciascheduna, e tante erano le isquadre quanti i designati alla morte; indi recarsi alle case dei Baglioni, e ad un segno che egli darebbe, gittando una gran pietra dalla loggia del magnifico Guido, dovevano sforzare le porte, entrare nelle camere e ucciderli senza pietà. Quanto ad Astorre, più agevole era l' impresa, poichè egli abitava ancora in casa di Griffonetto. Così senza indugi, come avevano deliberato, operarono. Astorre, sorpreso, tentando invano la novella sposa di fargli scudo del suo corpo, fu da molte ferite trapassato e morto, e un della Cornia, congiurato, gli aperse il petto, e traendone fuori il cuore lo morsicò, e poi trascinarono il cadavere giù per le scale e lo lasciarono nudo sulla piazza. Gli altri che alle case di Guido erano andati, udito il segno, penetrarono nelle stanze, e trucidarono primi esso Guido e Gismondo. Il romore delle armi svegliò Simonetto, che uscendo fuori per porgere aiuto ai fratelli, si trovò in mezzo alla masnada che andava in traccia di lui. Combattè solo e seminudo per gli atrii e per le scale, e, parte ferendo e parte uccidendo, anch' esso fu alla fine nella strada sopraffatto e morto. La uccisione di un servo che guardava gli appartamenti di Giampaolo, ritardò i sicari destinati ad ammazzarlo; sicch' egli, risentitosi a tempo e prevedendo ciò che veramente era, se ne fuggì su pei tetti, e d' una in altra casa trapassando, entrò alla fine tacitamente in camera di

uno scolaro, dal quale, prima che albeggiasse, fu salvo. Tardi similmente i congiurati giunsero alle case di Rodolfo, per guisa che egli e Gentile e Troilo poterono montare a cavallo e con precipitosa fuga scamparono dal pericolo.

Rimasero i congiurati padroni della città, ma non paghi del misfatto nè sicuri dell' avvenire, avvegnachè una parte dei Baglioni, e taluno dei maggiorenti fra loro, fossero sfuggiti alle insidie. Invano suonarono le campane a festa: invano riunirono molti cittadini e li arringarono parlando di libertà: che anzi trovando in essi poco consenso di consigli e di opere, il popolo sbigottito e muto, li guardava con terrore. Allora mandarono avvisi al duca di Camerino, spedirono un ambasciatore al Papa e raccolsero i priori per avvisare alla difesa. I pareri sul da farsi furono diversi; un acerbo presentimento riempiva gli animi loro di incertezze e di timore.

Ma la bella Atalanta, madre di Griffonetto, udito il tradimento e compresa d'orrore, lasciò la propria casa e seco traendo la nuora Zenobia e i fanciulletti, si ritrasse ad una villa poco discosta dalla città. Quivi essendo andato il figliuolo per parlarle, essa lo respinse sdegnosamente maledicendolo come reo e micidiale della propria famiglia. Di che Griffonetto, dolorato e smarrito: madre crudele, le disse, verrà giorno che vorrai parlarmi e non potrai.

Non posava intanto Giampaolo, comechè ignaro della sorte dei suoi congiunti, e pervenuto appena a Masciano, senza metter tempo in mezzo e senza prender requie nè dì nè notte, mandò suoi fidati a Vitellozzo Vitelli, che era in quel di Todi, perchè lo aiutasse immantinente di sue genti: e correndo egli medesimo dall' uno all' altro degli amici implorava da loro sussidio. Erano passate appena ventiquattr' ore dal funesto eccidio, ch' ei si trovava a capo di un piccolo esercito di ottocento cavalli e buon numero di fanti, e muoveva verso Perugia. Lungo la via riceveva

dagli amici di dentro conforti ad affrettarsi e a confidare nella vittoria. I suoi nemici, d'altra parte, gli mandavano un trombettiere con proposta di tregua: ma nè l'uomo nè la risposta tornarono. Poche ore prima del tramonto era egli alle porte della città, e non avendovi incontrato resistenza alcuna, di subito v'entrò. « Andava davanti, dice il cronista, sopra un suo cavallo morello con una spada in mano come un San Giorgio, galoppando il suo corsiero, confortando e chiamando tutti gli amici che mostrassero il vero amore: li quali uscivano tutti fuori delle case animati in favor suo.... e anco pregava le donne che pregassero Iddio che lo facesse sopra l'inimico vincitore.[1] » Già erano fuggiti della città Carlo Bargiglia e Jeronimo della Penna: solo rimase, e osò affrontarlo, Griffonetto, al quale fattosi incontro Giovan Paolo: « Traditore, gli disse, va con Dio, io non ti voglio ammazzare e non voglio mettere la mano nel mio sangue come tu hai fatto, e gli volse le spalle.[2] » Ma i soldati che lo seguivano gli furono addosso, e tante ferite gli dierono, ch'ei cadde come morto. E Giampaolo, uccidendo qualunque si provasse a resistere, e fugando chi non osava, fu padrone della terra prima ancora che tutti i suoi soldati fossero giunti nella piazza. Morirono in quella giornata più di cento uomini: alcune case furono incendiate e ad altre dato il sacco.

Come prima giunse novella dell'accaduto ad Atalanta, ella corse in città insieme a Zenobia « per vedere Griffonetto prima che morisse, e così essendo lasciata passare.... trovarono che non era morto ancora e diceva: figlio, ecco la sventurata madre che ora ti vorria parlare e non può, come dicesti; ed allora il suo figlio fissò gli occhi a quelli della sua madre, ed ella, come saggia e prudente, re-

[1] Materazzo, id., p. 132.
[2] Materazzo, id., p. 135.

stò del suo duro pianto, esortando e confortando il caro figlio a perdonare a tutti quelli che lo avevano condotto a morte, e che le facesse segno di perdono. E allora porse il giovinetto la mano, e spirò l'anima con infinite benedizioni di sua madre in cambio delle maledizioni che prima gli aveva detto. Il pianto che faceva la sua sconsolata madre e la sua donna che tanto amava, non si porria ridire: e così imbrattata di sangue andò in piazza se ci fosse stato alcuno che per sua crudeltà si fosse mosso ad ammazzarla, la quale sarebbe morta più volentieri, che non campata: pure al fine da tutti gli fu avuto riguardo.[1] »

Tale era Perugia nel 1500 quando già vi era andato a dimora Raffaello, e i crudeli accidenti che io ho ricordato colle parole stesse di un testimonio che li vide, dovettero certamente produrre dolorosa passione nell'animo del giovane gentile e che veniva dalla gentile città di Urbino. Però non è egli lecito congetturare, leggendo la descrizione, fatta dal cronista di Astorre Baglioni, nel tumulto del 1495, che esso ispirasse il concetto dell'Eliodoro che più tardi Raffaello dipinse nelle stanze vaticane? E chi, sentendo il paragone fra Giampaolo e S. Giorgio non corre col pensiero al S. Giorgio che Raffaello dipinse pochi anni appresso? Certo è poi che alle stragi di Perugia del 1500 si rannoda uno dei bellissimi lavori dell'Urbinate. Imperocchè la sventurata Atalanta, alla quale il volger del tempo non leniva il dolore profondo dell'anima, commise nel 1505 al giovane Urbinate, quando tornò a Perugia, la *Deposizione dalla croce* a memoria della sventura ed espiazione del delitto, ad imagine del sacro dolore di una madre. Questo quadro, compiuto nel 1507, collocato nella Chiesa di San Francesco a Perugia, oggi si ammira nella galleria Borghese a Roma come vedremo appresso.

[1] MATERAZZO, p. 134

VI.

Il tirocinio di Raffaello presso il Perugino, secondo le congetture da noi fatte innanzi, durò circa tre anni; e ad un giovane chiamato maravigliosamente all' arte, pronto a far suo ogni esempio di bellezza che gli venisse di fuori, avviato già nella pittura dal padre e da Timoteo Viti, questo tempo bastò certo per attingere tutti gli ammaestramenti che quel pittore poteva dargli. Anzi l' indole squisitamente sensitiva dell' alunno lo rese così fazionato dal suo maestro, che in tutti i disegni e nei quadri che di Raffaello ci rimangono durante questo tempo, il fare del Perugino apparisce evidente. Vi apparisce tanto, che il Vasari dice di una tavola[1] che « se non vi fosse il suo nome scritto, nessuno la crederebbe opera di Raffaello, ma sì bene di Pietro. » Adunque torna conveniente annoverare i suoi lavori di quel tempo e toccherò quelli, dei quali sembra non potersi revocare in dubbio l' autenticità; poichè la tradizione gliene avea molti altri attribuito che una più severa critica oggidì con argomenti efficaci gli toglie; cerchiamo di rimaner dunque non solo nel vero, ma nel vero che è soffolto da prove o da indizii ragionevoli.

Nella Galleria degli Uffici di Firenze è il disegno di una testa femminile.[2] Quivi si direbbe che Raffaello non ha ancora abbandonate le tradizioni di Timoteo, e già le congiunge alla maniera del Perugino. E questo sentimento si prova egualmente mirando l' altro disegno grazioso che è nella Collezione Albertina e rappresenta la Vergine Maria che porge al Bambin Gesù un melogranato.[3] Questo disegno è preso da uno del Perugino che si trova a Berlino; ma l' ovale

[1] Il Crocifisso presso Lord Dudley, di che parleremo appresso.
[2] Collez. fotog. Philpot. n. 1096.
[3] Collezione fot. Braun, 149.

della faccia nella Madonna, e la forma delle sue mani, tiene anche di Timoteo. E perciò io oserei assegnare a questi due disegni la data del 1500, cioè del primissimo tempo, in cui Raffaello era a Perugia e dove può scorgersi, da chi guardi attentamente, il trapasso dall'una scuola all'altra.

Ma interamente peruginesco è il quadro rappresentante *Gesù Crocifisso*, che si trova presso Lord Dudley e del quale potrebbe fissarsi la data al 1502 o al più tardi al 1503. Che sia del nostro autore n'è prova la firma sua che è la più antica che si conosca. Ivi è rappresentato Cristo in croce che sanguina dal costato e il prezioso sangue è da due angeli raccolto: a piè della croce sono la Maddalena e S. Girolamo inginocchiati, e dietro a loro in piedi la Madonna e S. Giovanni. Ora chi guardi questo quadro non durerà fatica a riconoscere la imitazione del Perugino. La movenza del Cristo è la medesima che si scorge nella crocifissione della Cappella della Calza; il S. Giovanni è tolto dalla Deposizione che si trova a Pitti; la Maddalena, la Madonna, il S. Girolamo sono con lievi modificazioni presi dall'affresco di S. Maria Maddalena de' Pazzi: i due angioli infine hanno la stessa attitudine di quelli dell'affresco del Cambio e della tavola di S. Francesco al monte in Perugia. Questi due ultimi Raffaello potè vederli in pittura: gli altri erano rimasti a Firenze, là dove durante la sua dimora il Perugino li fece: però e d'uopo supporre che ei ne avesse portati gli schizzi e i disegni a Perugia. A questo tempo, o poco più tardi possono attribuirsi eziandio il piccolo *Salvator mundi* nella Galleria di Brescia; e la mezza figura di *S. Sebastiano* della Galleria Lochis di Bergamo. L'essere stato giudicato senza plausibile argomento come opera dello Spagna, e recentemente di Eusebio da S. Giorgio, scolari entrambi del Perugino, prova una cosa soltanto, cioè l'influsso di questo maestro, che dà loro una somiglianza comune: ma in entrambi questi

dipinti si riscontra qualche nota caratteristica che induce a riguardarli come lavori del giovine Urbinate.

Stupenda opera è l'*Incoronazione della Vergine* e così la sua predella in tre scompartimenti che rappresentano: *l'Annunziata, l'Adorazione dei Magi, la Presentazione al tempio.* L'una e gli altri si trovano nella Galleria Vaticana, e furono fatti per commissione di Maddalena degli Oddi. Quando Valentino Borgia signoreggiava nelle Romagne e inferociva contro i signorotti, conforme narra Machiavelli nella sua relazione del gennaio 1502,[1] Giampaolo Baglioni abbandonò Perugia, e gli Oddi con altri fuorusciti vi ritornarono. Ma poichè Alessandro VI fu morto (10 agosto 1503) e il Duca Valentino, trovandosi in quel momento anch'egli in fin di vita, perdè la potenza e lo stato, le sorti si avvicendarono, e gli Oddi fecero luogo di nuovo ai Baglioni esulando da Perugia. Ora noi sappiamo che il quadro dell'Incoronazione era stato ordinato da Maddalena degli Oddi, finito e collocato eziandio nella chiesa di S. Francesco al prato, prima del secondo esiglio, onde non può esser dubbio che appartiene alla prima metà del 1502.[2] Il Museo Wicar di Lilla possiede due studi per questo quadro: la testa di un angelo e un gruppo per la incoronazione. Però il primo è ancora timoteesco, e quanto al secondo, non è il disegno originale, ma evidentemente un lucido di esso; e a persuadersene, basta guardare i morti tratti della penna. E singolare che Raffaello nel disegno abbia preso a modello due giovanetti vestiti in costume del tempo, collocandoli l'uno

[1] *Descrizione del modo tenuto dal Duca Valentino nell'ammazzare Vitellozzo Vitelli, Oliverotto da Fermo, il signor Pagolo e il Duca di Gravina Orsini.*

[2] Così narra il Vasari, e cosí hanno ripetuto gli scrittori posteriori sino ad ora. Però il Prof. Adamo Rossi di Perugia ritiene che non Maddalena, ma Leandra vedova di Simone degli Oddi fù quella che commise il quadro a Raffaello. La quale invecchiò a Perugia da nessuno molestata, dotò la capella stessa dov'era il quadro, e quivi fù sepolta nel 1516.

nell' atteggiamento della Madonna incoronata, l' altro in quello di Gesù Cristo che la incorona: forse ciò mostra le difficoltà che v' erano allora nell' Umbria di trovare donne che servissero a modello [1] ma, più probabilmente, i pochi danari onde il pittore era fornito a quest' uopo. Semplicissima e bella quanto mai è la composizione di questo quadro. I dodici apostoli stanno intorno al monumento scoperchiato della Vergine, dove, in luogo del santo corpo, scorgono fioriti gigli e rose. Taluno esprime meraviglia, altri si volge al compagno interrogandolo; chi alza gli occhi al cielo come invocando lume sul gran mistero, e S. Tommaso tiene affettuosamente nelle mani il cinto della Vergine beata: il paese intorno intorno è soavissimo. Nella gloria intanto avviene il coronamento di Maria assunta in cielo: Fra il suono e le carole degli angeli essa devotamente seduta con modestia ineffabile aspetta la corona che Cristo sta per porle in capo. Qui ancora, e sopratutto negli angeli, v' ha del Peruginesco, e sembrano ispirati da quelli ch' ei dipinse nell' Assunzione per la chiesa abbaziale di Vallombrosa: [2] ma già si sente il Raffaello che diverrà, e forse taluno di essi è preludio dell' angiolo nella Madonna di S. Sisto. Di questo quadro abbiamo alcuni disegni a studio: e sono: 1. nel Museo brittannico, e rappresenta uno degli angioli che suona il violino; 2. nella raccolta di Lilla, oltre i due sopramenzionati lo studio per la testa e le mani di S. Tommaso; [3] 3. infine, nella raccolta del signor Malcolm un bellissimo studio della testa dell' apostolo che primo appare a destra di chi guarda il quadro. Vaga

[1] A. Gruyer, *Les Vierges de Raphael.*

[2] Nell' articolo che ho citato innanzi sulla giovinezza di Raffaello, Lermolieff suppone che egli abbia lavorato col maestro nel detto quadro dell' Assunzione il quale ora trovasi all' accademia di Belle arti a Firenze, e cerca di riconoscerne quà e là le traccie. Io non mi attento ad entrare in così sottili induzioni.

[3] Collez. fot. Braun 70 58.

è ancora la predella, come io dissi, divisa in tre scompartimenti e può ammirarsi al Vaticano. Dell' Annunziata rimane anche il cartone nel museo del Louvre; della Presentazione al tempio, lo schizzo nella collezione di Oxford; dell' Adorazione dei Magi è pure uno schizzo presso il cav. Donnini di Perugia, ma tanto guasto da non permettere sicuro giudizio. Già si dispiega la potenza dell' ingegno nel comporre, nell' aggruppare le figure, nel dare ai volti e agli atti espressioni diverse.

VII.

Stabilito che il Perugino tornò a Firenze nell' autunno del 1502, ne segue che Raffaello rimase ancora in Perugia qualche tempo dopo la sua partenza ed è molto probabile che ei s' accostasse ancora più intimamente a fin d' arte con Bernardino Pinturicchio, il quale già sin dall' anno antecedente come accennai, era tornato a stanza a Perugia. Il Vasari dice che furono entrambi compagni e condiscepoli di Pietro; ma ciò non ha punto del verosimile, perchè Pinturicchio era nato quasi trent' anni prima di Raffaello e già avea passato assai tempo in Roma dove era stato pittore di Innocenzo VIII e di Alessandro VI, compiendovi insigni opere, talchè quando Raffaello andò a Perugia di sedici anni, l' altro era già famoso n' avea 45 compiuti. Non mi pare dunque che si possano questi due uomini associare nella scuola e nel tirocinio dell' arte:[1] piuttosto è da credere che trovandosi Bernardino a Perugia nel 1501 ed essendovi rimasto anche durante il 1502, e parecchi mesi del 1503,[2]

[1] Non intendo con ciò di negare che Pinturicchio fosse stato discepolo di Perugino; ma nella sua giovinezza: nel tempo di che parliamo era già maestro.

[2] Dal testamento dei Card. Piccolomini del 3 aprile 1503 si può argomentare che Pinturicchio non era andato ancora a cominciar l' opera: il che non dee far maraviglia perchè aveva dovuto preparare i disegni e i cartoni. V. Pungileoni p. 58, 66. Vermiglioli p. 130, 132.

Raffaello frequentasse la sua bottega sinch' egli se ne andò a Siena; e ciò che vi poteva essere di buono e di imitabile in lui, si adoperasse di far proprio siccome soleva.

Intorno a questo Bernardino Betti, o di Betto, sentenziò duramente il Vasari, poichè ne scrisse le seguenti parole « Sono molti aiutati dalla fortuna, senza essere di molte virtù dotati..... onde si conosce che ella ha per figliuoli coloro, che senza l' aiuto di alcuna virtù dipendono da lei; poichè le piace che dal suo favore siano alcuni innalzati, che per via di meriti non sarebbero mai conosciuti. Il che si vede nel Pinturicchio di Perugia, il quale, ancorchè facesse molti lavori e fosse aiutato da diversi, ebbe nondimeno maggior nome che le sue opere non meritarono. » E più oltre, non potendo tacere che le pitture della libreria del duomo di Siena furono allora e appresso molto pregiate, soggiunge, come già ho notato di sopra, che « gli schizzi e i cartoni di tutte le storie che egli vi fece, furono di mano di Raffaello da Urbino.[1] »

Vedremo innanzi che debba pensarsi di ciò. Ma per ora, e in generalità, chieggo licenza di esprimere un' opinione al tutto contraria a quella del biografo fiorentino. Anche io credo veramente che la fortuna abbia non piccola parte nel riuscimento di un artista e nella sua gloria, come ne ha in tutte le umane vicissitudini; ma rispetto a Bernardino mi sembra che la fortuna, non che essergli generosa e favoreggiatrice, gli sia stata piuttosto matrigna e crudele. Nato di volgar gente, ottuso alquanto nel senso dell' udito, fu chiamato prima il Sordicchio, e poi più tardi, Pinturicchio. E anch' esso il Vasari lo accagiona di carattere strano e fantastico, e dice che morì d' invidia e di crepacuore, avendo colle sue ubbie porto occasione ai frati

[1] Vasari, Vol. V, p. 4. Però nella Vita di Raffaello come riferii sopra nel testo, dice « alcuni dei disegni e cartoni di quelle opere. »

di S. Francesco in Siena, appo i quali lavorava, di scoprire entro una cassa cinquecento ducati d'oro. Ma il vero è, che egli ebbe una rea moglie, la quale, d'accordo col drudo, lo serrò in casa e lo tenne quivi privo di ogni conforto a morire di stenti e di inedia:[1] sicchè dobbiamo compiangerne la fine e non condannarlo. Ma riguardandolo come pittore, parmi che sia agevole persuadere chiunque visita Roma, della grandezza del Pinturicchio; il quale io non dirò superiore al Perugino, ma non oserei tampoco dirlo da meno. Entrambi hanno qualità e pregi propri e dissimili fra loro. Il Pinturicchio era venuto a Roma nel 1479 e protetto dal cardinale Cristoforo della Rovere, aveva dipinto per Sisto IV nella cappella Sistina in gara con tanti illustri artisti. E qui anche il Vasari, e altri dopo di lui attribuiscono al Perugino non solo la storia quando Cristo dà la chiave a S. Pietro, che è veramente sua, ma anche il Battesimo di Cristo: e quanto alla storia di Mosè e Sippora che gli sta dirimpetto, l'attribuiscono al Signorelli, dove queste due storie oggi si credono del Pinturicchio.[2] E l'ultima in ispecie è tanto bella, che non so come possa imaginarsi composizione più grandiosa e insieme più semplice, piena di drammatici casi e vivissima di espressione. Dipinse poscia nella chiesa di S. Maria del Popolo. Fece la lunetta nella prima cappella a destra e il quadro dell'altare con la Natività, e nella terza cappella dipinse la volta, la lunetta e il quadro colla Vergine e santi sull'altare. Nè meno importanti sono in questa medesima chiesa i suoi affreschi alla

[1] *Di Bernardino Pinturicchio* Memorie e documenti raccolti e pubblicati da G. B. Vermiglioli, 1 Vol. Perugia 1837. — Ei rivendica la sua memoria, e a proposito della morte p. 189, riferisce un brano del Tizio, cronista accuratissimo che fu il parroco della parrocchia dove abitava il Pinturicchio, il quale per conseguenza è il testimonio più credibile che desiderar si possa della morte di lui.

[2] Lermoliff, op. cit. 304-307. Già lo accennai nella nota precedente 1 dalla pag. 13.

volta del coro, degno ospizio ai due monumenti del Sansovino. Più tardi dipinse anche nella Chiesa di Aracoeli, e vi fece la storia di S. Bernardino di Siena. Queste opere del Pinturicchio, comechè per recenti restauri abbiano perduto assai del primitivo loro pregio, meritano di essere assai lodate per la composizione e la soavità dell' espressione.

Altre sue pitture fortunatamente a noi intatte pervennero, e son quelle dell' appartamento Borgia in Vaticano. Alessandro VI gli diè commissione di adornare quelle sue stanze favorite ed intime, dove accoglieva la sua famiglia e gli amici, e dove disegnava i piani arditi della sua politica. L' appartamento Borgia nella disposizione del palazzo Vaticano sottostà precisamente alle stanze dipinte da Raffaello, e l' uno e le altre sono dei monumenti più belli in quella sede meravigliosa di ogni arte sì dell' antichità come dei tempi moderni. Si aggiunga che mentre i freschi di Raffaello furono più volte ritocchi, l' appartamento Borgia, come dissi, è ancora nella sua nativa ingenuità. Gli ornati delle volte sono da noverarsi tra le più vaghe e ricche decorazioni di quel secolo, e forse cedono in tutta Italia soltanto a quelle del palagio di Mantova. Degne di ammirazione sono parimente le storie che il Pinturicchio dipinse nelle pareti. E lasciando stare le Sibille e i Profeti della prima e seconda camera, nella terza vedi effigiate in sette scompartimenti le arti del Trivio e del Quadrivio, nella quarta e nella quinta i fatti più importanti della Vergine e la vita di parecchi santi. O io m' inganno nel mio giudizio, o queste pitture sono invero rimarchevolissime, e reggono al paragone delle più belle dei suoi contemporanei, come a dire Luca Signorelli e Fiorenzo di Lorenzo; qualche volta ricordano il fare del Botticelli; più spesso ancora quello di Andrea Mantegna. Sì per la composizione e per l' euritmia, sì per l' espressione degli affetti, sì per le figure ed il paese, ciascuna è degna di peculiare osservazione. Ma codesto ap-

partamento Borgia è troppo poco visitato e pregiato da coloro che frequentano le Gallerie Vaticane: che se le mie parole potessero invogliare alcuna persona paesana e forestiera, e dischiudergli questo tesoro dell'arte, posto che le sia ignoto, io ne avrei sufficiente compenso al mio lavoro.

Narra il Vasari che il pittore aveva dipinto, sopra la porta di una camera, la signora Giulia Farnese nel volto di una Nostra Donna, e nel medesimo quadro la testa di esso Papa Alessandro che l'adora.[1] Questo episodio degli amori del Borgia con la bella Giulia, episodio al quale si collega l'esaltazione di un cardinale, che divenuto più tardi pontefice sotto il nome di Paolo III cominciò la restaurazione del papato nella sua severità; questa profanazione della più sublime idealità del cristianesimo nella Vergine santissima, sarebbe uno dei tratti caratteristici del tempo e dei rei costumi nella corte dei Borgia. Ma poichè ho detto che le camere rimangono intatte, indarno tu cerchi questa pittura:[2] quindi vorrei concludere che il Vasari fosse ingannato o credesse a volgare leggenda. Ma il Vasari non è il solo che lo abbia narrato, poichè in una cronaca manoscritta che trovasi nella Biblioteca vaticana, (anteriore al biografo fiorentino) leggesi il medesimo racconto: con questa differenza, che la pittura secondo il cronista fu fatta non nel Vaticano ma in Castel S. Angelo. Sappiamo di fatto che il Pinturicchio aveva effigiato in Castel S. Angelo molti fatti della vita di Alessandro VI, ed è grandemente a dolere che siano stati dal tempo e dall'ingiuria degli uomini distrutti: imperocchè avremmo ivi i ritratti di molti illustri personaggi contemporanei: il Duca di Candi, il

[1] Vasari, vol. VI, pag. 269,

[2] Gregorovius, nel vol. VII della *Storia di Roma*, crede di riconoscerla nella Vergine col Bambino circondata da una gloria che è sopra la porta della seconda stanza: ma quivi non è il Papa. Questo è dipinto nella parete opposta inginocchiato dinanzi al Cristo che risorge.

Valentino, Lucrezia, Isabella la Cattolica, Giangiacomo Trivulzio, il Duca di Pitigliano, Dyem e Carlo VIII.[1]

Dopo il 1500 il Pinturicchio tornò nell' Umbria, lavorò a Spello, poi venne a Perugia, dove la sua presenza è attestata nel 1501 dai documenti,[2] e v' era tuttavia nel 1502, come dissi, quando Pietro Vannucci ne partì. Egli aveva poco tempo innanzi accettata l' offerta fattagli dal cardinal Piccolomini, di andare a Siena a dipingere nella libreria del duomo le gesta dello zio suo Enea Silvio, che era stato Papa col nome di Pio II. Anche questo documento ci è conservato e porta la data del 29 giugno 1502. E dice espressamente che il Pinturicchio « sarà tenuto a fare tutti i disegni delle storie di sua mano in cartone ed in muro, fare le teste di sua mano tutte in fresco; e in fresco ritoccare e finire sino alla sua perfezione.[3] » La lettera pertanto di questo patto sta manifestamente contro la ipotesi del Vasari, che i cartoni, o in tutto o in parte, fossero opera di Raffaello, ed eziandio contro l' opinione che poscia in molti prevalse che anche agli affreschi questi ponesse mano, e vi aiutasse il Pinturicchio. E contro la medesima opinione sta un altro argomento assai forte; ed è che Sigismondo Tizio, contemporaneo di lui e curato della parrocchia nella quale Pinturicchio viveva, scrittore accuratissimo delle cose sanesi, facendo l' enumerazione di coloro che più o meno ebbero parte nei lavori della libreria del duomo, non menziona punto Raffaello. Finalmente, esaminati con diligenza i freschi che tuttora si ammirano nella libreria, nulla havvi che indichi la mano di Raffaello. Laonde questa tradizione

[1] Gregorovius, — Ivi — pag. 506, dice che quei ritratti erano nella torre rotonda del giardino vaticano, ma non accenna donde abbia tratto questa notizia. Sappiamo di certo che il Pinturicchio dipinse in Castel S. Angelo molte storie. V. Vermiglioli, sopra citato. p. 51.

[2] Vermiglioli, p. 99.

[3] *Commentario al Vasari.* Vita del Pinturicchio, vol. V, p. 286.

vuolsi attribuire a quella vanità municipale onde un secolo più tardi tante città si vantarono di possedere opere del sommo Urbinate; o almeno pretesero che alcuno de' loro artisti ne fosse stato scolaro.

Resterebbe solo l'indagare se nonostante il patto espresso, Raffaello facesse, come dice il Vasari, i disegni e i cartoni. In prova di questa asserzione si cita il disegno che si conserva nella Galleria degli Uffici[1] che rappresenta la partenza di Enea Silvio pel concilio di Basilea: l'altro presso il Baldeschi a Perugia coll'incontro di Federico III Imperatore e della sua sposa Eleonora di Portogallo fuori della porta di Siena: finalmente il terzo disegno presso il Duca di Devonshire nel quale Enea Silvio fatto cardinale s'inchina e bacia il piede ad Eugenio IV in presenza della curia. Se non che di egual valore può essere l'asserzione contraria, cioè che i disegni furono attribuiti a Raffaello in seguito a ciò che aveva scritto il Vasari. Bisogna esaminarli in sè stessi, indipendentemente da ogni preconcetto, e con quella minuta osservazione di ogni particolare che qualifica il metodo presente, e per la quale si perviene a riconoscere quasi sicuramente certi tratti caratteristici, che, a guisa di segni grafici, son peculiari di ogni artista.

Coloro i quali sono d'opinione che siano fattura di Raffaello, dicono che le composizioni appariscono loro più belle di quelle che soleva fare il Pinturicchio, e di quelle che dipinse poi nella libreria di Siena discostandosi dal disegno, e mutandolo in peggio: dicono altresì che talune figure di uomini e di cavalli hanno il tipo raffaellesco; finalmente confermano la opinione loro con questo argomento; che nei due primi disegni di che parliamo si vede una iscrizione dichiarativa del fatto la quale reputasi di mano di Raffaello stesso. Ma quanto alla obbiezione generica sul poco valore delle

[1] Coll. fot. Braun, 510.

composizioni del Pinturicchio, stanno contro questo pregiudizio le belle composizioni da noi citate, le quali giova ricordarlo, furono fatte prima che Raffaello nascesse o durante la sua infanzia. Quanto alla obbiezione specifica che si trae da segni caratteristici, se ve n' ha di raffaelleschi, molti più havvene di peculiari al Pinturicchio, anzi così suoi propri, che Raffaello mai non ne adoperò di somiglianti. Tali sono, nel cartone Baldeschi, la figura della sposa che s' avanza verso Federico, la quale ha tutto il tipo delle madonne del Pinturicchio, e la figura di quel giovine al destro margine che ha in capo un berettone, il quale ricorda altri simili personaggi nei quadri dello stesso autore. Infine quanto all' ultimo argomento che invero porgerebbe, se non certezza, assai probabilità, cioè quello del suo manoscritto, bisognerebbe che l' esame calligrafico, più che da scrittori o dilettanti di pittura, fosse fatto da periti dell' arte; imperocchè le scritture di un dato tempo hanno sempre nella forma loro una cotale affinità, e si richiede una certa abilità e pratica per istabilire l' identità di due manoscritti, poniamo del principio del cinquecento. Tuttavia alcuni tratti di penna ci sembrano al tutto diversi da quelli, poniamo dalle lettere a Simon Ciarla e a Domenico Alfani, della autenticità delle quali non si può dubitare. Laonde a noi pare di poter concludere con molta verosimiglianza che il racconto del Vasari anche in questa parte non sia esatto, e che il Pinturicchio, già provetto d' età e famoso nell' arte, non si rivolgesse ad un giovane di venti anni appena, perchè gli disegnasse i cartoni delle sue composizioni.[1]

[1] Recentemente la contesa si è ravvivata, e ci cadono sotto gli occhi due diverse sentenze. Il sig. G. M. nella *Rassegna Settimanale* del 3 luglio 1881 sostiene che i tre disegni sono di Raffaello. Il Lermolieff, in due articoli, argomenta con molta efficacia che sono del Pinturicchio. I due articoli stampati nella *Zeitschrift für bildende Kunst* del giugno, sono intitolati *Perugino oder Raphael? Einige Worte der*

Un ultimo argomento a favore dell' opinione che combattiamo, vollesi trarre dagli schizzi e disegni esistenti nell' accademia di Belle arti in Venezia. Questi disegni rilegati in un libro di cinquantatre fogli fù posseduto da una signora di Parma: al libro non andava accompagnata nessuna notizia storica, nessuna tradizione correva intorno ad esso; sicchè il Bossi, libero nel suo giudizio, attribuì quei disegni a Raffaello, e grandemente se ne compiacque. [1] E codesta sua opinione trovò facile accoglienza anche presso uomini molto intendenti come il Conte Leopoldo Cicognara che fece acqui-

abvehr mit illustrationen, ed hanno per iscopo di mostrare, contro l' opinione del dott. Lippeman, che il disegno della Sacra Famiglia posseduto dalla Galleria di Berlino è da attribuirsi al Perugino e non a Raffaello; ma in questa occasione entra a parlare anche del Pinturicchio, e tratta con ampiezza e sodezza di giudizi il tema presente. Piacemi di riferire questo brano veramente sottile e brioso: « Se la cronologia dell' aretino (Vasari) non rendesse impossibile di pigliar l' assunto che Raffaello abbia aiutato il Pinturicchio nell' appartamento Borgia, si può star certi che oggi i più acuti storici e critici dell' arte avrebbero dato a lui il merito di quegli stupendi ornati, e fiutato, con naso fine, nelle figure meglio riuscite, la mano e lo spirito dal divino Urbinate. »

[1] Ieri posso dire di avere avuto un saluto dalla fortuna. Da tanto tempo aveva impegnato..... (e qui racconta come vide e comprò i disegni). Sono tornato a casa col mio tesoretto, e scorrendo attentamente queste carte, non solo mi confermo nell' opinione che alcune di esse eran disegnate dalla divina mano di Raffaello, ma le riconosco tutte di una egualissima misura, come quelle che facevan insieme un libro, e tutto di mano sua, eccetto tre o quattro sporcate da mano posteriore..... Questo libretto logorato per essere stato portato lungamente alla cintola o nelle tasche, contiene un po' di tutto, e giunge al mio parere fino al 1505 cioè un anno dopo l' opera di Città di Castello che è nella Galleria di Brera. Deve essere stato cominciato molto prima, ed è bello osservarvi degli studi sopra opere del Perugino del Pollajolo di Leonardo ed altri..... Ho scorso nuovamente il mirabile libretto, e scorrendolo parmi seguire l' autore nei suoi studi: vi son molte figure che gli hanno servito pei cartoni che fece pel Pinturicchio in Siena, vi si vede uno studio delle Grazie di marmo antiche che fino da quel tempo furon poste in quella famosa sagrestia, vi sono studi di teste pel quadro dello sposalizio..... (*Mem. inedite di Giuseppe Bossi pubblicate nell' Archivio storico Lombardo num.* V. fasc. 11. 3 Giugno 1818.)

stare il libro per l'accademia di Venezia.[1] Fù poi dal Passavant, per dir così, consacrata nel catalogo che ne diede fra le opere dell'Urbinate, sostenuta e commentata dal Selvatico e da altri critici, e infine recentemente ribadita dai Signori Crowe e Cavalcaselle con uno studio minuto di essi disegni. Ma un confronto fatto partitamente con i disegni di Raffaello e con quelli del Pinturicchio induce a questa conclusione, che nella maggior parte di quei disegni, che fra il diritto e il rovescio dei fogli sono cento e sei, scorgesi la mano del Pinturicchio, e che quelli di Raffaello siano due soli di che dirò fra breve. E quel che corrobora l'induzione si è che parecchi schizzi sono ideati per le sue pitture della Sistina, o per quelle di S. Maria del Popolo, perciò anteriori alla puerizia di Raffaello;[2] anche le copie dei ritratti degli uomini

[1] Il Cicognara in una lettera a G. Capponi del 27 maggio 1827 narra come acquistasse per l'accademia di Venezia tutta la collezione del Dossi, ove primeggiano tra altre preziosità cento disegni originali di Raffaello.

[2] Fù il Lermolieff nel suo libro magistrale più volte citato il quale primo fece questa analisi, e ne trasse le accenate conclusioni. Sorse allora una viva polemica, della quale il lettore che desideri approfondire la materia farà bene a prender contezza. Consulti Robert Kahl *Das venetianische Skizzenbuch und seine Beziehungen zur umbrischen Malerschule,* nella *Beitrage zur Kunstgeschichte* VI. Leipsig 1882. I. Lermolieff *Raphael's Iugendentwickelung*. Repertorio artistico del Ianitschek. Berlino e Stutgart vol. V. fasc. 2 1882. e l'altro scritto citato innanzi *Perugino oder Raphael?* anche il Giornale *La Rassegna Settimanale* 9 Giugno 1881. Lutzow *Neue Raphael Litteratur* nella *Zeitschrift für bildende Kunst* XIX Vienna 1883, il lavoro del Prof. Vickow nella medesima Rivista dell'anno stesso, e finalmente il Thausing *Wiener Kunstbriefe* 1884. Numeri XIII, XVIII e XIX. Il Crowe e il Cavalcaselle si pongono i dubbi e si sforzano di spiegarli dicendo che Raffaello faceva alcuni di questi disegni copiando da pitture del Pinturicchio, e da altri. Ma lasciando stare il modo del disegnare suo tanto diverso, egli avrebbe dovuto copiare da altri disegni, perchè le pitture originali del Pinturicchio erano a Roma dove Raffaello non era venuto ancora. Mi stupisce che i due predetti scrittori non abbiano fatto alcun cenno di tutta la polemica che seguì intorno a quei disegni, nè sopratutto dell'opera del Lermolieff, già edita prima della loro pubblicazione.

illustri dipinti nel palazzo d'Urbino, hanno tutte le orme del suo fare, e niente vietò ch'ei si fermasse qualche volta ad Urbino nelle sue peregrinazioni. Adunque due soli, sono veramente raffaelleschi, e si trovano sopra un sol foglio:[1] l'uno rappresenta una battaglia fra un cavaliere e due pedoni, l'altro un alfiere che ne porta la bandiera, nudi tutti: e sono manifestamente studi suoi, ma fatti in età assai più avanzata di quella dalla quale trattiamo, quando era stato a Firenze, e forse anche a Roma dopo il 1508.

Gli altri, dico quelli che si credevano di Raffaello, appartengono quasi tutti al Pinturicchio, al quale non si dee negare il debito onore nè defraudarlo di opere il cui merito lo pone fra gli artisti più cospicui del suo tempo. Troppo già Raffaello splende di propria luce, perchè abbia mestieri di attingerne, oscurando l'altrui. Io aggiungo che nel periodo che corre dalla partenza del Perugino a quella del Pinturicchio, quando egli era di diciannove a venti anni ebbe a provare gli influssi di quest'ultimo.[2] E invero il quadro, del 1502 al 1503 che si trova nella galleria di Berlino, e rappresenta *la Madonna col Bambino e i due santi Girolamo e Francesco,* detto volgarmente il quadro delle tre figure, è tratto con poche varianti da un disegno del Pinturicchio che esiste nella collezione Albertina di Vienna.[3]

Similmente è tratto da un disegno del Pinturicchio[4] la *Madonna col bambino,* che, proveniente dalla collezione Solly è passata nella Galleria di Berlino. La vergine ha nella mano

[1] Fot. Perini n. 66 e 82. Quanto al disegno della Strage degl' Innocenti che reputandosi pur di Raffaello, si attribuiva al tempo nel quale era presso il Perugino, codesto disegno, del tutto primitivo, è probabilmente di qualche antico quattrocentista.

[2] Anche il Crowe e il Cavalcaselle ammettono che il Pinturicchio avesse un influsso nel fare di Raffaello. op. cit. p. 135 a p. 150.

[3] Il disegno del San Girolamo per detto quadro è a Lilla.

[4] È nella Sala *aux boites* del *Lonvre* sotto il nome di Raffaello. Col. fot. Braun 250.

RITRATTO D' IGNOTO

nella Galleria Borghese

destra un libro che legge, colla sinistra regge il piede del bambino che siede sulle sue ginocchia e il bambino tiene un cardellino nella mano sinistra. Però si noti che pur imitando questo motivo del Pinturicchio, il fare del quadro tiene ancor molto più del peruginesco.

E aggiungo un' altra opera sua, che forse potrebbe essere indizio dell' affetto e della riverenza in che Raffaello teneva il Pinturicchio Nella Galleria Borghese è un *Ritratto* che porta nel Catalogo il titolo: Ritratto d' ignoto di Holbein. Ma il disegno, e il modellato della faccia, la trasparenza del colore tutta propria di Raffaello, la mossa dei capelli, il suo fare nella effigie dell' occhio, tutto c' induce a ritenere che sia un lavoro suo. Ed è sì bello, e sì importante, che ne pongo la stampa unita nel testo, tanto più che esso non fu pubblicato sinora nè con incisione nè con fotografia [1]. Ma chi potrebbe rappresentare? Pare certo un artista, ed il Lermolieff [2], riconoscendola opera del 1502 o 1503 circa, suppose che potesse essere il ritratto del Perugino, ma assai dubitativamente. Un esame più accurato, e il confronto di questo ritratto con quello che di sè medesimo fece a fresco il Pinturicchio nel 1501 nella chiesa di S. Maria di Spello, come pure dell' altro che si vede in uno degli affreschi della Libreria di Siena, m' inducono invece a ravvisare in questo ritratto della Galleria Borghese l' effigie del Pinturicchio, e lo stesso critico sopracitato vi consente. Ma chiunque rappresenti, è, certo, un lavoro pieno di venustà.

A questo periodo appartiene altresì una tavola di Raffaello che non vuol essere dimenticata nel novero che io son venuto sponendo delle sue opere giovanili. Essa è la *Madonna del libro* fatta per la famiglia Conestabile della Staffa,

[1] Debbo alla cortesia del Principe Borghese di aver potuto ottenere la fotografia del detto ritratto sulla quale è fatta la eliotipia.

[2] Lermolieff. Galleria Borghese. *Zeitschrift für bildende Kunst* Iahr XI e nell' opera citata pag. 363.

quadretto che purtroppo l'Italia ha perduto a tempo nostro, e ha visto migrare a Pietroburgo. Qui ritorna l'autore col fare peruginesco, anzi copia, migliorandolo, il disegno di Perugino che è nella collezione di Berlino, al quale ho fatto sopra allusione.

VIII.

Si dà per certo che nel 1503 Raffaello andasse a Città di Castello[1]. Se ciò avvenne, dovette essere dopo la morte di Alessandro VI e la liberazione dell'Umbria dalla tirannide del Valentino. Ma potrebbe anche darsi che rimanendo a Perugia, ivi ricevesse le commissioni di Città di Castello, e le compiesse. Ad ogni modo sappiamo che vi fece per la chiesa di Sant'Agostino un quadro rappresentante la incoronazione di S. Nicola da Tolentino. Di questo quadro non possiamo di veduta favellare, avvegnachè oggi sia perduto, e ne rimane sola una copia parziale e assai libera, e forse due schizzi nel museo di Lilla, e in quello di Oxford. Lo descrive il Lanzi nella sua storia della pittura. È noto che rimase a Città di Castello sino al 1789, poi fu comperato da Pio VI, diviso in parti e collocato in Vaticano, ma al tempo dell'invasione francese andò rapito e disperso. Lo stendardo che rappresenta da un lato la Trinità e dall'altra la creazione d'Eva, che esiste ancora ma assai manomesso nel museo di Città di Castello è generalmente attribuito a Raffaello, però il Lermolieff la crede piuttosto opera di Eusebio di S. Giorgio. Finalmente per la chiesa di S. Francesco dipinse una delle sue più graziose opere, lo *Sposalizio della Beata Vergine,* che ora si trova a Brera in Milano. E chi non ha presente all'animo questo quadro gentilissimo? Davanti sta il gran

[1] V. Muntz, p. 86. Il Pungileoni fas. 1 p. 38 suppone che Raffaello andasse a Città di Castello nel 1500, ma ciò si allega all'opinione della sua venuta a Perugia fin dal 1494 o 1495.

sacerdote nell'atto di impalmare la Vergine e S. Giuseppe: essa, candidamente gentile, egli, pensoso insieme e modesto: dietro alla sposa un gruppo di donne che le fanno accompagnamento; intorno allo sposo quei giovani che avean tentato invano la prova della verga verdeggiante, l'un dei quali, per disperato, la spezza. Nel fondo è un tempietto di stile bramantesco. Soavissimo quadro, del quale però è necessario avvertire che è preso quasi interamente, variandolo in parte, da un quadro del Perugino, avente il medesimo soggetto: il quale, portato via dai francesi nella invasione loro sul finire del secolo, e non potuto mai ricuperare, nonostante le dimande fattene, oggi si trova a Caen. E qui mi sia lecito osservare come nel massimo splendore dell'arte quale fu tra la fine del quattrocento e il principio del cinquecento, i pittori non pensavano che fosse sconveniente o men degno copiare o imitare in tutto o in parte le composizioni dei loro predecessori. Se non che in questo quadro può veramente intendersi come il genio, pure imitando, crea: laonde potrebbero i maestri della storia dell'arte prendere questo esempio dello sposalizio, fatto dal Perugino e poi da Raffaello, per dimostrarlo.

Già lo scolaro in quest'opera, del suo vigesimo anno, lascia dietro di sè a grande intervallo il maestro: già può scorgersi che, copiando, si trasforma e diventa originale; e già da quel quadro gli artisti contemporanei poterono prenunziare tutta la grandezza avvenire del giovane urbinate.

Dopo avere alquanto peregrinato per l'Umbria, Raffaello ritorna nel 1504 a casa ad Urbino, e vi rimane sino all'ottobre. Ivi rivede dopo alcuni anni i parenti, e non è a dubitare ch'egli ricevesse accoglienze oneste e liete: perocchè il suo nome già suonava chiaro tra quelle chiostre di monti, e ancor più da lungi.

IX.

Urbino era stata retta per quasi quarant'anni da Federigo Duca di Montefeltro.[1] Questi, essendo figlio naturale e non legittimo del signore, prima de' sedici anni, mosso da desiderio di gloria militare, entrò come uomo d'armi, solo, senza seguito, senza danari, senza apparecchi, a' servigi di Nicolò Piccinino. Acclamato nel 1444 signore d'Urbino per la morte di suo fratello Oddantonio, non per questo lasciò il mestiere delle armi e la vita del condottiero: ma servì Francesco Sforza, e il Piccinino, Firenze, Venezia, il Papa, alternando l'esercizio delle armi al reggimento dei suoi Stati. Tutti gli scrittori del tempo, e segnatamente il Guicciardini e il Machiavelli, lo giudicano grande capitano, avvegnachè egli riunisse insieme i pregi delle due opposte scuole sotto le quali aveva militato, del Piccinino, dico, e dello Sforza, l'audacia e la prudenza. Avuto in estimazione grandissima da Pio II, che gli diè il titolo di Duca, venne in fama anche fuori d'Italia e fu insignito dell'ordine della giarrettiera. Come principe fu esemplare, ed ebbe in vita l'amore, in morte il compianto dei sudditi. Sollecito della giustizia, procacciò di non mai opprimerli colle gravezza: laonde Urbino era prospera, e, al dire di un cronista « tutti i sudditi suoi stanno bene... in quella terra, di quelli del suo paese non si vede niuno che vada mendicando.[2] » Benigno co' suoi, clemente cogli avversari, fedele con tutti, in

[1] V. Baldi Bernardino, *Vita e fatti di Federigo da Montefeltro.* Bologna, 1826. — Id. *Vita e fatti di Guidobaldo.* Milano, 1821. — Dennistoun, *Memoirs of the dukes of Urbin from 1440 and 1630, vol. 3.* London, 1851. — F. Ugolini, *Storia dei Conti e Duchi di Urbino.* Firenze, 1859.

[2] *Commentaria quorundam locorum et hominum status Urbini et caeterae Italiae.* Cronaca del tempo citata dall'Ugolini.

Federico di Montefeltro il nostro pensiero si riposa della frodolenza e della efferatezza ond'eran macchiati i Principi e capitani di ventura della sua età: ordinatissimo nella domestica economia, dice il medesimo cronista che « avendo in casa alle spese un cinquecento bocche e più, quella casa non ch'ella paresse di soldati, ma in una Religione non si viveva con tanto ordine che si viveva in casa sua. » Amò, come i signori del suo tempo, le antichità, le lettere e le arti, dilettandosi negli studi dei classici che ritornavano alla luce, e tenne in casa maestri di pittura chiamati da varie parti d'Italia e persino di Fiandra, e musici perfettissimi. Dell'architettura poi tanto si compiacque, che fece fabbricare uno dei più sontuosi ed eleganti palagi d'Italia e volle adornarlo non solo di drappi e di vasi, ma vi aggiunse una quantità grandissima di statue antiche di marmo e di bronzo, pitture singolarissime, istrumenti di musica di ogni genere, nè quivi cosa alcuna volle, se non rarissima ed eccellente.

A lui succedette nel 1482 Guidobaldo suo figlio, fanciullo ancora, che seguì in tutto gli esempi paterni, ma fu del padre assai men fortunato. In prima, la salute malferma lo tenne quasi sempre impedito e travagliato da dolori; e avendo sposato una delle più belle e gentili principesse, Elisabetta Gonzaga di Mantova, non potè procreare figliuoli. Inoltre i tempi si facevano grossi: Carlo VIII scendeva in Italia, ed egli ebbe a sostenere la nimicizia di Alessandro VI e la guerra del Duca Valentino, che mirava a riunire sotto il suo dominio la Romagna, le Marche e l'Umbria. È singolare come questo Guidobaldo ogni volta che la tempesta romoreggia e sta per iscoppiare ne' suoi Stati, si ritira e cede senza resistenza alcuna. Non già che gli mancasse la virtù nè il valore militare, chè anch'egli fu prode condottiero, e guerreggiò pei Fiorentini contro Pisa, sotto Gonsalvo contro i Francesi, e nella battaglia di Soriano combattè così

accanitamente, che, rimasto quasi solo nel campo e cadutogli il cavallo, dovè rendersi prigioniero e riscattarsi con quarantamila ducati. Non era dunque l'arte di guerra, nè la prodezza, nè la fortitudine che gli mancasse, ma, come condottiero, conoscendo egli per prova le stragi e le ruine che la guerra seco adduce, voleva risparmiare la sua provincia, facendo a fidanza che appena mutassero le vicende della fortuna, i popoli suoi lo avrebbero spontaneamente richiamato. E così avvenne veramente una ed altra fiata. Guidobaldo abbandonò al Valentino i suoi Stati nel giugno 1502, e li ricuperò senza combattere nell'ottobre. È bello leggere gli scrittori contemporanei, per intendere con che cuore, con che letizia è ricevuto in Urbino: « Non saprei, dice il cronista, stimare la moltitudine degli uomini di ogni parte, grandi e piccoli, che si trovavano per le strade; in ogni poggio erano apparecchiate le vivande... Si appressò alle terre, il suo cavallo non poteva passare per la gente... Il nostro signore non si levò questo dì (19 ottobre 1502) di letto perchè era stracco, sbattuto, e dolevali un ginocchio; ma ogni uomo andavali a parlare al letto; e di dì e di notte, a ogni lor posta, dava udienza e vedeva volentieri ogni uomo. Per le terre e per il contado ciascuno stava di buona voglia, e benchè alcuni avessero perso all'ingrosso, chi il marito, chi il fratello, chi il figlio, pure si confortavano per la venuta del signore. Io persi robba a Monte Calvi per 25 ducati, e fu cagione che quell'anno non seminai; con tutto ciò non mi parve di perder niente quando viddi il mio signore, e massime quando li toccai la mano, per le carezze che mi fè sua signoria che Dio cel salvi. »[1] Ma ecco il Valentino, domatore dei signorotti di Romagna, che ritorna sulle sue orme. Guidobaldo chiamò a consiglio i notabili da tutte le sue terre, espose loro i pericoli, ne

[1] *Commentaria*, ecc., id., vol. 2, p. 104.

chiese l'avviso. Tutti esortavano il principe a difendersi, e le donne stesse offerivano le gioie e gli adornamenti per la guerra;[1] ma il Duca non ascoltò i lor consigli e volle ritirarsi, nè di ciò pago, « fece rovinare tutte le fortezze che erano in quella provincia, giudicandole dannose, perchè sendo quello amato dagli uomini, per rispetto di loro non le voleva; e, per contro, dai nemici vedeva non le potere difendere, avendo quelle bisogno di un esercito in campagna che le difendesse, talchè si volse a rovinarle. »[2]

E questa volta ancora il suo presagio non fallì: perchè essendo nel 19 agosto 1503, morto Papa Alessandro e nel medesimo tempo trovandosi in fin di vita il Duca Valentino, i popoli del ducato si ribellarono e richiamarono Guidobaldo, che non tardò a restituirsi alla sua diletta Urbino. Aveva Guidobaldo, in mancanza di propria successione diretta, adottato Francesco Maria figliuolo di sua sorella, vedova di Giovanni della Rovere, rimasta, dopo la costui morte, signora di Senigallia; ed a reggere i suoi popoli aiutavala di consiglio Andrea Doria, ma il figliuolo era stato inviato ad Urbino presso lo zio per esservi cresciuto a più gentile educazione. Di là poco stante passò in Francia per impararvi le arti cavalleresche, e quivi strinse amicizia con Gastone di Foix: ma il suo soggiorno d'oltralpi non potè esser lungo, avvegnacchè dopo il pontificato di Pio III, che durò sol ventisei giorni, fu esaltato al trono Giulio II, della famiglia della Rovere, zio al giovinetto, e a lui affezionatissimo, ond'egli fu richiamato in patria. Parve allora che la fortuna divenisse in tutto prospera alla casa di Montefeltro. Guidobaldo, nominato capitano generale della Chiesa, recossi in Roma e il Duca Valentino, quell'uomo terribile che l'aveva d'ogni suo dominio dispogliato, si presentò a lui in sem-

[1] Id., id., p. 108.

[2] MACHIAVELLI, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, lib. 2, cap. XXIV.

biante dimesso e nei modi supplichevole, impetrando la sua protezione, e sè medesimo nelle sue mani confidando. Guidobaldo fu generoso, non solo gli perdonò, ma si profferse di raccomandarlo al Papa.[1] Se non che il Valentino potè nascostamente fuggire da Roma, riparando presso Gonzalvo vicerè a Napoli, dal quale mandato in Navarra, poco dopo guerreggiando morì.

Dal 1503 al 1508, cioè sino alla morte di Guidobaldo, la Corte d' Urbino riprende la sua gaiezza ed eleganza: e quando vi giunse Raffaello v' era tutta la serenità della restituita pace, e la speranza della sua durata avvenire. Laonde quella gentile città doveva destare nella mente del giovane artista un contrasto singolare colla rubesta Perugia.

La Corte d' Urbino è vivamente descritta da uno che ne fece parte: il conte Baldassar Castiglione. Il suo libro intitolato Del Cortegiano, oltre del farci intendere i costumi del tempo è ancora un gioiello della lingua italiana. La quale, negletta durante un secolo per adoperare o imitare il latino, risorgeva allora in isplendida forma, ma non poteva più riprendere la naturale e spontanea vena dei trecentisti. Anima di quella Corte era la duchessa Elisabetta, bellissima, ingegnosa, gentile, colta in ogni maniera di studio, delle arti squisita intenditrice, e sopratutto donna virtuosissima. E con lei dimorava un'altra principessa; Emilia Pia vedova, della quale fu detto essere dotata « di così vivo ingegno e giudicio, da parere la maestra di tutti e che ognuno da lei pigliasse senno e valore. »[2] A queste faceano corona molti uomini preclari per condizione o per intelletto. Vi era il

[1] Di questo colloquio parlano i *Commentaria*, e il Baldi e il Bembo. L' Ugolini pubblica, in appendice alla sua Storia nel documento n. 15, una lettera dell' 11 dicembre 1503 nella quale se ne dà ragguaglio particolareggiato.

[2] Castiglione, *Il libro del Cortigiano*. Ediz. dei classici italiani di Milano vol. 1, pag. 7.

magnifico Giuliano dei Medici, figlio di Lorenzo e fratello del Cardinale che fu poi Leone X. (Questi è quel Giuliano che sposò più tardi Filiberta di Savoia, e che morì di soli 37 anni, venendo meno alle grandiose speranze che il Papa aveva per lui formato). Vi era il cardinal Bibiena letterato di gran fama, e per acuta e piacevole prestezza d'ingegno gratissimo a chiunque lo conobbe. È noto che la dignità di cardinale non gli tolse di scrivere una commedia che forse è la prima dei tempi moderni, come il Castiglione scrisse la egloga, il Tirsi, recitata in questa Corte di Urbino. Eravi Ottaviano Fregoso, uomo a' suoi tempi rarissimo di prudenza, di cortesia, e amico veramente di onore. V'eran Cesare Gonzaga e Gaspare Pallavicino, e più altre dame e cavalieri. Talvolta vi passava alcun tempo Bernardo Accolti detto l'Unico Aretino, dottissimo ed insieme piacevole ed arguto. Più tardi vennevi ancor Pietro Bembo giovane tuttavia, ma del quale si facevano i più lieti presagi per la ristaurazione delle lettere italiane, il quale vi compose e recitò le sue stanze. Insomma, codesta Corte raccoglieva ogni fiore di gentilezza;[1] « nè mai credo, dice il Castiglione, che in altro luogo si gustasse la dolcezza che da una amata e cara compagnia derivi come quivi si fece un tempo.[2] »

Non bisogna prendere la parola cortegiano nel senso odioso che questa parola ha pigliato in appresso, sopratutto in Francia dopo Luigi XIV: qui invece il nome di cortegiano è preso a significare un uomo pieno di ogni pregio e d'ogni virtù. Il quale non cercherà mai grazia o favore per via men che onesta; e se si troverà al servizio di un

[1] Sadoleti, *De Laud. Philos.*, II, 190. — Lugduni 1543, dice « Non enim uspiam alibi terrarum, neque nostra opinor nec antiquorum memoria, tot et tales Principes ingenii ac litterarum, facile uno in loco quispiam possit nominare, quot nunc Urbini praeclarum coetum constituunt. »

[2] Castiglione, del *Cortigiano*, v. 1, p. 2.

signore che sia vizioso o maligno, subito che lo conosca se ne levi, per non provar quell'estremo affanno che sentono tutti i buoni che servono ai mali. E se accade che il signore, comechè buono, gli comandi cose disoneste, non dee ubbidirgli; e persino in certi atti le conseguenze dei quali sono dubbiose, può e deve far quello che la ragione e il giudizio gli detta e lasciare un poco da canto la forma del comandamento. Ma proprio debito del cortegiano, secondo che qui si definisce, è di far sì che il Principe sappia ogni cosa e non lasciarlo ingannare: opporsi agli adulatori e ai maledici e a tutti coloro che macchinassero di corrompere l'animo di quello con disonesti piaceri. Questo cortegiano dunque, quale si intendeva alla corte di Urbino, dee esser nato nobile e di generosa famiglia, sì per molte altre cause, come ancora per la opinione universale che subito accompagna la nobiltà.[1] E dev'esser poi perfettamente educato sì del corpo che dell'animo. A lui si addice addestrarsi ad ogni maniera di esercizi cavallereschi, correre, saltare, nuotare, lottare, essere perfetto cavaliere d'ogni sella, maneggiar cavalli aspri, volteggiare, correre lancia e giostra. Imperocchè la principal sua professione debba esser quella dell'arme e in essa divenire eccellente. Ma in quanto all'intelletto il cortegiano ha da essere erudito nella filosofia e nella letteratura, e quivi non solo della lingua italiana, ma della greca e della latina: versato nei poeti e non meno negli oratori e storici, ed ancora perito nello scrivere versi e prose. Non meno deve compiacersi nelle arti belle e in ispecie nella musica; della quale ha mestieri sovente di esercitarsi. Le quali doti vogliono essere condite dai modi più squisiti: eleganza nel vestire, facilità nel parlare, cortesia nel rispondere, urbanità negli scherzi, nei giuochi, nei balli: e tuttociò fatto con quella sprezzatura che è contraria

[1] Id. v. I, p. 29.

ad ogni affettazione, e donde deriva la grazia per la quale ci pare che tutte le cose sieno a lui facili e quasi connaturate. Certamente non si saprebbe ideare oggi un più perfetto gentiluomo di questo cortegiano del Cinquecento; anzi conviene riconoscere che talune cose a noi sembrerebbero esagerate, imperocchè le idee e i costumi democratici hanno tolto rilievo a quella finezza aggraziata, nella quale ponevasi allora tanto pregio sopratutto in quella corte.

Di riscontro al cortegiano, la nobile compagnia nelle sue conversazioni descrive la donna perfetta di palazzo, alla quale, come al cortegiano, le più rare e belle qualità si addicono, ma inoltre vuol esser dissimile all'uomo « perchè, come ad esso conviene mostrare una certa virilità soda e ferma, così alla donna sta bene avere una tenerezza molle e delicata, con maniere in ogni suo movimento di dolcezza femminile che nello andare e stare, e dire ciò che si voglia, sempre la faccia parere donna senza similitudine alcuna di uomo. »[1] In questa donna di palazzo, la elegante compagnia accumula tante doti, e così diverse, che talvolta appariscono, persino contradirsi; ma in realtà si conciliano, perchè, come dice il Castiglione, giungono a certi termini appunto e non li passano.[2] Però questa esaltazione muove il Pallavicino a chiedere, alquanto ironicamente, del perchè avendo dato alle donne tante qualità, « non vogliasi eziandio che esse governino le città e facciano le leggi e conducano gli eserciti. »[3] Ben può dirsi che non v'è questione nuova nel mondo, e questa, che par nata a giorni nostri, è risoluta nella Corte di Urbino con una sensatezza e grazia mirabile, mettendo in luce ciò che vi ha di dissimile fra la donna e l'uomo, onde viene la diversità dei loro uffici, senza che ciò importi punto infe-

[1] Id. vol. II, pag. 9.
[2] Id., pag. 10 e segg.
[3] Id., pag. 19 e segg. sino al 32.

riorità: anzi se ne trae argomento a favore della eguaglianza loro nell'ordine della natura e della società.

Infiniti altri episodi rampollano nella conversazione, dei quali se volessi dare ragguaglio mi dilungherei dal mio subbietto troppo più di quanto già feci. Ben può raccomandarsi la lettura del libro intero, riguardando sopratutto alle dispute sulla pittura e la scultura messe al paragone, sulle varie sorti di musica, canto, istromenti da arco, da tasto, da fiato; sulla lingua e la letteratura italiana, su i costumi e caratteri dei Francesi degli Spagnuoli e via dicendo. Ma ciò che ritorna sempre sulle labbra, è l'amore: questo soggetto per ogni via entra e s'insinua nei discorsi della gentile società: vi è descritto nelle varie sue forme con onesta libertà e senza affettazione o ritrosia: ma a poco a poco il subbietto elevandosi, il libro si compie con un Inno all'Amore, dove si sente manifesto l'influsso dell'Accademia Platonica di Firenze.[1]

Questa Corte elegante e di ogni più fine squisitezza piena; l'esempio di un affetto antico, e pur ferventissimo, dei popoli pel Principe, i geniali ritrovi di uomini dotti e letterati presso donne d'ogni virtù e d'ogni coltura adorne, erano, come oggi si direbbe, l'ambiente più acconcio alla natura e all'indole di Raffaello. Il quale, come dai suoi maestri in pittura ebbe tratto gl'insegnamenti dell'arte, qui attingeva le ispirazioni soavi e i nobili pensieri che un giorno dovevano animare le sue composizioni. Ivi egli rinnovò l'antica amicizia, che noi chiamammo alunnato, presso Timoteo Viti, ed ivi ancora ebbe opportunità di farsi conoscere dagli illustri uomini della Corte; e fin d'allora potè stringere con Baldassar Castiglione quell'amicizia, che, avvalorata poscia dalla fre-

[1] Qualcosa di simigliante trovasi nella fine del libro del Bembo *Gli Asolani.*

quente conversazione in Roma, durò per tutta la vita.[1] Finalmente acquistò il favore e la protezione del Principe e della famiglia ducale, di che non mancano testimonianze, e n'è prova la lettera commendatizia per il gonfaloniere di Firenze, Pier Soderini, datagli da Giovanna sorella di Guidobaldo, che poneva già fra i suoi titoli quello di Prefettessa di Roma.[2] Più tardi, nel 1508, quando Raffaello desiderava che gli fossero allogate certe opere da farsi in Firenze, scrive a suo zio, Simone Ciarla, e pregandolo di ottenergli dal Principe appoggio presso il gonfaloniere, dice espressamente: « a quello mi raccomando, come suo antico servitore e famigliare. » Le quali parole così, schiette e precise, mi pare che non lascino dubbio alcuno della protezione dell'uno e della gratitudine dell'altro.

[1] Baldassar Castiglione giunse alla Corte di Urbino il 6 settembre 1504, cioè un mese prima che Raffaello ne partisse.

[2] La lettera è la seguente. « Sarà esibitore di questa Rafaele pittore da Urbino: il quale avendo buon ingegno nel suo esercizio, ha deliberato stare qualche tempo in Fiorenza per imparare. E perchè il padre so ch'è molto virtuoso ed è mio affezionato, e così il figliuolo discreto e gentil giovane, per ogni rispetto lo amo sommamente, e desidero ch'egli venga a buona perfezione. Però lo raccomando alla Signoria Vostra strettamente quanto più posso: pregandola per amor mio che in ogni sua occorrenza le piaccia prestargli ogni aiuto e favore: che tutti quelli piaceri e commodi che riceverà da V. S. li riputerò a me propria e lo avrò da quello per cosa gratissima; alla quale mi raccomando ed offero. »

Questa lettera è segnata Giovanna Felicia Feltria Della Rovere Duchessa di Sora, Prefetessa di Roma, ed è indirizzata all'Eccelso e magnifico signor Padre osservandissimo Pier Soderini Gonfaloniere di Firenze. Porta la data del 1.° ottobre 1504. Fu pubblicata la prima volta dal Bottoni nel 1757, e l'originale autografo fu venduto a Parigi nel 1826, Se non che si è dubitato dell'autenticità di questa lettera, e posto ancora che sia autentica, si è detto non poter riguardar Raffaello Santi, poichè il padre era morto. Ma parve potersi interpretare *so che* per *suto* e fare dell'altro *ed è* una sola congiunzione copulativa *e*. V. nel Vasari Vita di Raffaello vol. VIII p. 5 la nota dei comentatori. Ad ogni modo ponendo anche come assai dubbiosa la veracità di questa lettera, vera è l'andata di Raffaello a Firenze in quel tempo.

Finalmente il Serlio, nel suo libro d'architettura, aggiunge « che se la virtuosa duchessa Isabella d'Urbino non avesse prima alzato e messo su il divin Raffaello nella sua gioventù (e poi Giulio II e Leone X ecc.)... certo che ei non avrebbe potuto alzare la pittura a quello splendore ov'egli la condusse, nè avria lasciate tante opere, così mirabili di pittura e d'architettura, come si vedono.[1]

Non bisogna esagerare gli effetti che i Mecenati posson recare nell'arte, come non bisogna negarli. Certo senza la famiglia di Montefeltro e quella dei della Rovere, Urbino non avrebbe avuto tanti scienziati ed artisti, il nome dei quali si spande non soltanto in Italia ma per tutto il mondo civile. Anzi fa meraviglia che da sì piccola provincia tanti illustri uomini siano usciti. E poniamo che la natura del luogo e la bontà della razza predisponessero quegli abitatori all'arte, non può dall'altro lato negarsi che molto si debba attribuire a ciò che in mezzo alle agitazioni ed alle discordie interne, e poscia alle calamità della guerra che travagliarono l'Italia nel XIV e XV secolo, Urbino, sotto ottimi signori, serbò sua pace e acquistò gentilezza sovra le altre città. E la lunga dimora di tanti eletti ingegni che colà si raccoglievano da ogni parte della penisola, fu acconcia a gittarvi i semi di salutevoli frutti in ogni parte della cultura. Imperocchè, non è solo nelle arti belle che molti urbinati illustrarono sè medesimi e la patria, ma in ogni maniera di disciplina, e il culto delle lettere fu degnamente esercitato anche dal sesso gentile. Mirabile poi è quella schiera di architetti militari che cresciuti specialmente sotto Federigo, eressero fortilizii oggi ancora dagli intendenti ammirati in molte parti d'Italia, e nella Spagna e nella Fiandra: Gentile Veterani e Bartolomeo Cantagatti, il Commandino, il Castriota, le famiglie

[1] Serlio, *Regole generali d'Architettura*. Lib. IV, Venezia, 1542. fog. 11.

dei Genga, degli Oddi, dei Paciotti.[1] E nelle arti eziandio ebbe valentissimi maestri, ma la fama loro è oscurata da due sommi: Bramante, vero rinnovatore della architettura nel XV secolo i cui edifizi oggi ancora destano ammirazione per la solidità, la eleganza, ed il decoro; e ancor più alto, a guisa di sole splendente fra corona di stelle, Raffaello il cui nome va glorioso ognor congiunto a quello della sua nativa città.

X.

Sebbene non abbiamo dati precisi sulla durata del tempo che Raffaello fece dimora a Urbino, ci sembra però lecito il supporre che vi stette parecchi mesi sino all'autunno del 1504. A questo periodo appartengono due quadretti che si ammirano al Louvre. È la prima volta che il pittore s'avventura a rappresentare una scena commossa e risentita. Nell'uno di questi quadretti *l'Arcangelo Michele*, sereno e trionfante calca col piede il nemico infernale. Appiè di lui stanno dannati: taluni divorati dai serpenti, e altri che giacciono oppressi da cappe di piombo, mentre da lunge si vedono le mura della città di Dite:

« E il fuoco eterno,
Ch'entro le affuoca, le dimostra rosse »

I ricordi di Dante sono in questa pittura manifesti.[2] Nel-

[1] Carlo Promis illustrò parecchi di costoro nella copiosa Biografia d'Ingegneri e Architetti militari italiani dal secolo XIV al XVIII. V. Miscellanea di Storia Patria, Torino 1874. E già prima aveva scritto una memoria inserita nella stessa Miscellanea (1853) sopra Francesco Paciotti; del quale sino al 1874 rimase in Anversa il bastione meridionale segnato del suo nome.

[2] Ho già accennato in una nota che il Lermolieff attribuisce questo S. Michele al 1499 circa, e pone invece il S. Giorgio nel 1505 durante una sua gita a Urbino venendo da Firenze: e secondo questo giudizio correrebbero sei anni fra questi due quadretti; reputati sinora contemporanei, sei anni *grande aevi spatium* nella vita di un potente ingegno. Certo il S. Giorgio, e nel disegno e nel quadro, segna un progresso sul San Michele.

l'altro quadretto, *San Giorgio*, coll'elmo in capo e di lucente armatura vestito, cavalca un focoso destriero di bianco mantello e combatte il dragone che gli si avventa ferocemente; già alzando la spada minaccia di recargli il fendente mortale. Di questo San Giorgio abbiamo un bello studio a penna nella Galleria degli Uffizi in Firenze.

Il Vasari parla eziandio di un Cristo nell'orto, e lontano alquanto, tre apostoli che dormono, fatto in quel tempo per Guidobaldo, e dice che « quella pittura è tanto finita, che un minio non può essere nè migliore nè altrimenti. »[1] Fu creduto che il quadro fosse quel desso che da casa Gabrielli passò al signor Fuller Maitland, e quindi alla galleria nazionale di Londra. Ma il Frizzoni, accuratissimo osservatore, attribuisce quel quadro al Perugino.[2] E però conviene concludere che se la testimonianza del Vasari è vera, quest'opera dell'Urbinate andò smarrita. Così del pari andò smarrito il ritratto di Guidobaldo, del quale non pare che si possa dubitare, e forse quello della duchessa Elisabetta.[3] Quanto poi alle due Madonne piccole, ma bellissime, fatte parimenti, secondo il Vasari, per Guidobaldo, e delle quali dice che esistevano al suo tempo nella Corte d'Urbino, ignorasi quali siano e se esistano ancora; quando pure non si volesse indovinarne una nella *Madonnina degli Orléans,* che oggi trovasi presso il duca d'Aumale. In questo quadretto la figura della madonna è quasi intera, collocata di profilo, e siede entro la sua camera, alle pareti della quale sta infissa una tavoletta ove posano alcuni vasi. Guarda con affetto il bambino Gesù che nudo sostiene nel suo grembo, mentre colla destra ne regge graziosamente il piede sinistro. È assai probabile che qualche fiammingo abbia restaurato questo quadretto

[1] Vasari, vol. VI, *Vita di Raffaello,* p. 9.

[2] Gustavo Frizzoni, *L'arte italiana nella galleria nazionale di Londra.* Firenze 1880, p. 26.

[3] V. Gruyer, *Raphael peintre de portraits,* Paris 1881.

modificandone gli accessori. All'epoca di che parliamo, dicesi appartenere infine il quadretto delle *Tre Grazie,* se pur non è anteriore come sovente fui tentato di credere. Ma il lettore dee sempre riguardare questa determinazione del tempo come approssimativa. Non parlo del disegno di due Grazie che trovasi nell'accademia di Venezia, imperocchè anche questo come gli altri, oggi si attribuisce al Pinturicchio;[1] parlo del quadro, che da Urbino venne a casa Borghese, ed ora è posseduto da Lord Dudley. Il gruppo greco delle Tre Grazie, trovato a Roma verso la fine del secolo quindecimo, portato dal cardinale Francesco Piccolomini a Siena, e posto nella libreria del Duomo, era meravigliosamente in grido, a quei tempi di risurrezione delle cose antiche. Raffaello non lo copiò genuinamente, ma gli diede, per così dire, una fisonomia sua propria, assai diversa dalla greca. E qui sarebbe curioso investigare perchè le stesse bellezze fossero diversamente intese ed effigiate nel secolo di Pericle e in quello di Leone X; ma ciò ne trarrebbe troppo lontano. Bensì può chiedersi: quando vide Raffaello quel gruppo? è facile immaginare che abbia fatto un viaggio a Siena per visitarvi il Pinturicchio, col quale aveva avuto tanta intimità di amicizia; è anche probabile che codesto viaggio imprendesse prima di tornare ad Urbino, ma tal particolare è di poca importanza. Ciò che premeva, e che io mi sono sforzato di chiarire, gli è che, sebbene Raffaello sia stato a Siena, non per ciò si può asseverare che abbia fatto esso i cartoni delle pitture del Pinturicchio, e, meno ancora, che abbia posto mano agli affreschi.

Si è parlato sovente anche di un viaggio di Raffaello a Bologna, ed è agevole spiegarlo, perchè, se scendendo da Urbino avesse preso la via dell'Adriatico, sarebbe passato per colà nel condursi a Firenze; ovvero può esservi andato

[1] LERMOLIEFF, op. cit. p. 370, n. 1.

più tardi espressamente. Certo è che per mezzo di Timoteo Viti egli era in relazione col Francia, ed è certo altresì che dai Bentivoglio gli fu commesso un quadro della Natività di Gesù, ma non sappiamo se fosse mai eseguito: e tutto ciò dovette avvenire prima dell'autunno del 1506, poichè in quel tempo i Bentivoglio furono espulsi da Bologna. Ad ogni modo, dalla corrispondenza posteriore fra Raffaello e il Francia si vede che quelle due anime gentili anche da lungi si amavano, e si direbbe, dal testo di una lettera scritta nel settembre del 1508 da Roma, che la relazione loro non era stata soltanto di carteggio, ma che s'eran conosciuti di persona. Imperocchè Raffaello gli scrive: « Ricevo in questo punto il vostro ritratto recatomi da Bazzotto, ben condizionato e senza offesa, del che sommamente vi ringrazio. Egli è bellissimo e tanto vivo, che m'inganno talora credendomi di essere con esso voi, e di sentire le vostre parole. »[1]

Ma checchè sia di questa gita a Bologna, come dell'altra a Siena della quale ho parlato, si è detto che la partenza di Raffaello da Urbino per Firenze non potè essere anteriore all'ottobre del 1504, poichè la commendatizia di Giovanna è del primo giorno di quel mese ed anno. E checchè si voglia anche di questa lettera pensare, certo è che abbiamo testimonianze della presenza di Raffaello a Firenze sul finire del 1504 o sul principio del 1505.

E quivi egli rimase sino all'anno 1508, intramezzando la sua dimora con qualche viaggio a Perugia, dove forse aveva serbato bottega e garzoni, e talvolta anche ad Ur-

[1] Vedi Malvasia, *Felsina pittrice*. Bologna, ediz. 1841, t. I, p. 47. Però io non posso tacere che lo stile di questa lettera, e sopratutto certi modi del dire sono tali che mi lasciano dubbio della sua autenticità, sebbene il Malvasia dica che serbava presso di sè l'originale autografo, che ora è perduto.

bino. Se non annue, le gite furono certo parecchie nel corso di questi quattro anni.

A Perugia ricevette nel 1505 due commissioni, una di Madonna Atalanta per la Deposizione dalla croce, l'altra dalle monache di Monte Luce presso quella città, per una Assunzione della Vergine. La prima di queste opere compì e ne parleremo più oltre; quanto alla seconda, nonostante reiterate promesse non la condusse mai a fine, e dovettero supplirvi i discepoli dopo la sua morte. Ma da ciò si raccoglie che la fama di codesto giovane il quale toccava appena il ventiduesimo anno, era già molto chiara. Imperocchè nel memoriale del Convento di monte Luce si legge « che essendo nel 1505 Badessa suor Chiara di messer Francesco de' Mansueti di Pescia fece trovare il maestro migliore si fosse consigliato da que' cittadini, ed anche dalli nostri Venerandi Padri i quali avevano veduto le opere sue, il qual si chiamava messer Raffaello da Urbino, e con esso fu fatto il patto. »[1]

Ad Urbino poi, dove la corte era ancor splendida, sembra ch' ei rimanesse pure alcun poco, poichè vi fece un altro *S. Giorgio* che fu destinato al Re d'Inghilterra,[2] il quale si diversifica da quello che abbiamo sopra descritto, perchè sta sopra il dragone colla lancia e non colla spada. E questo quadro oggi si trova a Pietroburgo. Fecevi anche un ritratto di messer Pietro Bembo a matita,[3] come pure quello di

[1] Questo contratto reca la data del 23 dicembre 1505, e Raffaello ebbe dal fattore del convento 30 ducati acconto. Passati oltre dieci anni, cioè al 15 giugno 1516, non avendo ancora Raffaello fatto il quadro, fecesi un nuovo contratto. L'artista si obbligò a darlo finito per la festa di S. Maria d'agosto del 1517, ma non potè osservare neppure questa promessa. Le monache ebbero poi il quadro nel 1525 per opera di Giulio Romano e del Penni. V. PUNGILEONI, p. 192.

[2] Vi si legge Raphaello. V., e il S. Giorgio porta la giarrettiera col motto notissimo.

[3] PUNGILEONI, p. 73. L'anonimo morelliano dice a pag. 18 (Ediz. di Bologna 1884) « il ritratto piccolo di messer Pietro Bembo, allora che giovane stava in corte del duca d'Urbino, fu di mano di Raffaello in m.tn. »

messer Baldassar Castiglione,[1] ma la sua dimora non fù lunga nell' Umbria[2] ed egli ritornò a Firenze nel 1506. Fu allora soltanto che potè vedere i cartoni di Michelangelo e di Leonardo, alla fama dei quali il Vasari attribuisce la venuta dell' urbinate a Firenze. Ma questi furono finiti soltanto in quell' anno, laonde era necessario anche qui scostarsi dal Vasari, e rettificarlo così in questo punto come in più altri della narrazione della giovinezza di Raffaello, ed io, passo passo, ho dato le ragioni del mio dissenso. Pertanto se i cartoni famosi ebbero influsso sull' artista, non potè la fama loro esser la cagione che lo indusse a lasciare l' Umbria, ma piuttosto il desiderio e la speranza di trovare in Firenze luogo propizio a rendersi più perfetto, e salire all' eccellenza dell' arte.

XI.

In quel momento nel quale Raffaello venne a Firenze, v' era una specie di tregua delle guerre civili ed esterne. Avvegnacchè dopo la morte di Lorenzo il Magnifico, avvenuta nel 1492, la città fosse per alcuni anni piena di agitazioni e di sommosse. La calata di Carlo VIII, e dietro a lui degli altri stranieri, la rivolta contro la casa Medici e il bando loro dalla città, e dopo ciò la vera o supposta congiura onde furon molti perseguitati, e mozzo il capo ad egregi uomini fra i quali a Bernardo del Nero, vecchio onoratissimo di oltre 75 anni, le ardenti predicazioni del

[1] Di questo ritratto non vi sono notizie. Il secondo ritratto del Castiglione fatto a Roma nel 1516 è quello che trovasi al Louvre, e pare che ne stesse facendo un terzo nel 1519, come si dirà appresso.

[2] Da un documento pubblicato dal sig. Alippo Alippi nel Giornale *Il Raffaello*, pare che nel 1507 ritornasse ad Urbino avendovi qualche discrepanza d' interesse per l' acquisto di una casa. Il documento porta la data dell' 11 ottobre 1507. Il ritratto a matita del Bembo potrebbe anche essere di questo tempo.

Savonarola, che il popolo per un tempo sembrava adorare e poi abbandonò, bruciato sulla forca: tutto ciò nel lasso di quasi dieci anni, aveva perturbato Firenze; ma ora pareva che i cittadini per istracco posassero, avendo sperato di metter ordine nel governo, e di ovviare alle continue mutazioni sue con un gonfaloniere a vita. Nel che si vedeva il pensiero d'imitare Venezia, e la brama del godere quella stabilità e pace ond'era magnificata la repubblica di San Marco. Sembrò ai fiorentini di aver nel Gonfaloniere a vita una specie di doge; nel Consiglio degli ottanta un Senato, e nel Consiglio grande l'Assemblea popolare. Ma questa imitazione degli ordini veneziani non era e non poteva essere che apparente, poichè le tradizioni, i costumi e gl'istituti della città erano al tutto diversi. Venezia fondavasi sopra grandi famiglie, in mano delle quali stava la somma della cosa pubblica; e se per l'una parte quell'aristocrazia era sollecita sommamente della quiete e della prosperità dei sudditi, per l'altra non concedeva loro partecipazione al governo. Perciò nella sua posizione insulare, dominatrice dei mari, ricchissima per commerci, avendo abituato il popolo ad obbedire, poneva la sua grandezza nel mantenere inviolati i suoi ordini tradizionali. Firenze, avvezza da gran tempo a libertà, industriosa, democratica, irrequieta,[1] mancava di elementi, come oggi si direbbe, conservativi e di stabilità. Essa porge agli studiosi il più manifesto esempio, e pieno di svariati insegnamenti; direi quasi il più adatto a tempi moderni, dello svolgersi nelle diverse forme di uno stato popolare. E invero la storia di codesta città ci mostra la pugna dei popolani coi nobili; poi dei popolani minori coi grassi, quindi della plebe contro tutti, e il trionfo di questa seguito dalla reazione. Governo democratico puro, o temperato, tentativi teocra-

[1] Chi non ricorda i versi di Dante nel Purgatorio?

tici, e tutte le forme miste che intercedono, sino a che il primato civile di una famiglia si trasformò in assoluta dominazione. Però il gonfalonierato a vita di Pier Soderini potè dare sufficiente quiete per dieci anni. Il Soderini, che colla sua prudenza sapeva evitare gli errori vistosi, e colla sua mediocrità non suscitava le invidie, tenne con buona riputazione il governo dal 1502 al 1512, finchè venuti gli spagnoli minacciosi, non sapendo nè resistere fieramente, nè abilmente patteggiare, cedè con poco decoro, e andato in bando, la casa Medici fu rimessa nella città.

Ma nel gonfalonierato del Soderini le arti continuarono ad essere favorite, come dianzi dai Medici. Che se le lettere, nel secolo XV, voltate all'imitazione dell'antico furono privilegio di pochi, l'arte invece rimaneva tutta popolana, e teneva grandissimo luogo nella vita di quei cittadini. Un quadro, una statua, un edificio nuovo erano argomenti i quali sollevavano tutto il popolo; e l'artista sentivasi portato dal favore universale. A mala pena oggi possiamo figurarci una siffatta condizione degli spiriti, così come stiamo noi arrabbattati intorno alle industrie, ai commerci, alla politica; un'arte sola, la musica, ce ne porge ancora un'idea, e questa medesima sparuta. Imperocchè la musica pure è sentita e giudicata dall'universale; ma tali erano a quei tempi anzi assai più la pittura, la scultura e l'architettura, e, se tanto avveniva in ogni parte d'Italia, avveniva in Firenze più vivamente che altrove. Il Brunellesco aveva levato su la cupola del duomo, meraviglia nuova ad ognuno; il Donatello aveva ricreato la scoltura nelle sue statue e nei suoi bassorilievi; il Ghiberti aveva modellate quelle porte del Battistero che Michelangelo disse degne del Paradiso.

Dopo la lunga tratta dei Giotteschi, e dopo i veristi, Masaccio può dirsi che aveva rinnovellato la maniera di dipingere, e con lui la famiglia dei Pollaiolo, e il Verocchio, e

Domenico Ghirlandaio, e Fra Filippo Lippi. Tutti costoro erano morti, quando Raffaello venne a Firenze: solo di quella eletta compagnia rimaneva Sandro Botticelli, ma già vecchio, e dopo il supplizio del Savonarola, di cui fu partigiano ferventissimo, aveva smesso di dipingere, e poco appresso morì. Raffaello studiò Masaccio e quegli artisti, il che nota espressamente il Vasari. Ora poi a quella eletta schiera, un' altra ne sottentrava in quel tempo, della quale Firenze andrebbe ancor più gloriosa: e in quella rifulgevano Filippino Lippi, Bartolomeo della Porta, Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, e Andrea del Sarto ancor giovanetto.

Raffaello fu accolto da tutti gli artisti ch' erano a Firenze con molta amorevolezza, divenne amico di Ridolfo Ghirlandaio e di Aristotile da San Gallo, e frequentò la bottega di Baccio d' Agnolo architetto, della quale dice il Vasari: « Nella sua bottega vi dimorarono assai con esso lui, oltre a molti cittadini, i migliori e primi artefici dell' arte; onde vi si facevano, massimamente la domenica, bellissimi discorsi e dispute d' importanza. Il primo di costoro era Raffaello d' Urbino allora giovane, e dopo Andrea Sansovino, Filippino, il Mariano, il Cronaca, Antonio e Giuliano da San Gallo, il Granacci e alcune volte ma però di rado Michelangelo e alcuni giovani fiorentini e forestieri. »[1]

Bartolomeo della Porta fu seguace e passionato ammiratore del Savonarola; e appresso la morte di lui vestì l' abito di frate domenicano, e lasciò di attendere all' arte. Ma dopo quattro anni[2] vi fè ritorno, tirato dalla sua inclinazione, e vi riuscì con quel valore che ognun conosce. Ed egli eser-

[1] Vasari, *Vita di Baccio d'Agnolo,* ediz. de' classici italiani v. 10, pag. 142. Notisi però che Filippino Lippi morì nel 1505.

[2] Il Padre Marchese nella sua memoria dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani dice sei anni, traendolo dagli archivi di San Marco a Firenze. Vol 2, pag. 42, Ed. di Genova 1846.

citò, nella disposizione delle figure, ma sopratutto nel modo del colorire, un influsso non piccolo sopra di Raffaello, come pure in lui esercitarono Leonardo e Michelangelo: che se si confronta l'età di questi quattro pittori in quel momento, Raffaello aveva 22 anni, Michelangelo 30, Bartolomeo 35 e Leonardo già toccava i 50.[1] Ora a me pare opportuno discorrere innanzi tratto dei quadri che Raffaello fece durante questo tempo, nei quali codesto influsso si manifesta, e ciò secondo che all'uno o all'altro di questi tre maestri nello stile si attiene.

XII.

Ma prima di tutto siami lecito di fare un'avvertenza. Molti scrittori d'arte hanno detto, e si ripete dall'universale, che Raffaello ebbe tre distinte maniere: l'una che chiamasi umbra o peruginesca, l'altra fiorentina, e romana la terza. Anzi v'ha chi nella maniera romana discerne due periodi che si potrebbero contrassegnare, ponendo ad esempio dell'uno la Madonna di Foligno, e dell'altro la Trasfigurazione. Il qual giudizio se contiene a mio avviso qualche parte di vero, ha però molto di artificioso e d'inesatto. Io intendo bene che codesto mutamento può essere riflesso e voluto dall'artista in un dato momento. In tal caso lo storico non può lasciar di notare il trapasso dall'una all'altra maniera; ma tale non è il caso di Raffaello, del quale può dirsi che noi veggiamo per grado e quasi per isfumature tutti i passaggi, dal Sogno del cavaliere di che abbiamo sopra parlato, sino alla Trasfigurazione che ci lasciò incompiuta nel 1520 quando moriva. Ed è evidente che alle

[1] Il Vasari dice che Leonardo morì vecchio di già 75 anni e sembra certo che morisse nel 1519, nel qual caso avrebbe già avuto nel 1505 più di sessant'anni. Ma altri più fondatamente pongono la sua nascita dal 1452 al 1455, lo che essendo, avrebbe avuto circa 50 anni.

successive sue mutazioni due cause cooperarono: il genio nativo, e le circostanze esteriori, cioè le qualità dei pittori ch'egli ebbe via via occasione di studiare. Laonde venne accomodandosi mano mano agli esempi dei maestri, come abbiamo distesamente spiegato di sopra, e modificò i suoi concetti e i suoi modi; ma ciò senza salti e senza recise interruzioni, sicchè può dirsi che dal principio sino alla fine svolse quel fare suo proprio che lo rende unico fra tutti i pittori.

Ho detto sopra come venendo a Firenze, fosse bene accolto dagli artisti; nè da essi soli, che anzi trovò favore presso due cittadini molto qualificati Taddeo Taddei, e Lorenzo Nasi. Il primo, maggiore d'età di lui, gentiluomo erudito, amicissimo del Bembo, col quale aveva corrispondenza epistolare, lo prese in moltissima affezione; e il Vasari narra che lo volle sempre in casa sua, e alla sua tavola.[1] Di che in segno di riconoscenza Raffaello fecegli due quadri ch'egli tenne carissimi sempre[2] e quando il Taddei voleva andare ad Urbino lo raccomandò con grande affetto a suo zio.[3] L'altro fu Lorenzo Nasi, pel quale fece la Madonna del Cardellino di che dirò appresso. Questo Francesco

[1] VASARI, *Vita di Raffaello,* Vol. VIII, pag. 6.

[2] Di questi due quadri, l'uno, secondo il Baldinucci, che rappresentava la Madonna, il Bambino e S. Giovanni, fu a suoi tempi venduto all'arciduca d'Austria, e sarebbe la Vergine nel Prato, ora al Belvedere di Vienna; l'altro, secondo il PASSAVANT, T. 2, pag. 38, sarebbe una Vergine detta della Palma che è presso Lord Ellesmere. Della prima parlerò appresso. Ora il canonico Giuseppe Bertocci in una sua dissertazione letta nel 1883 all'Arcadia di Roma pretende che la Madonna nel Prato non sia quella del Taddei, e che i due quadri per lui fatti da Raffaello passarono dalla sua famiglia in quella degli Adami, ed oggi ancora si ritrovano intatti. Non avendo io veduto questi quadri non posso dirne parola.

[3] Scrive a Simone Ciarla il 21 aprile 1508: « Vi prego, carissimo zio, che voi vogliate dire al prete e alla Santa che venendo là Taddeo Taddei fiorentino, del quale abbiamo ragionato più volte insieme, li facciano onore senza sparagno nessuno, e voi ancora gli farete carrezze per mio amore che certo gli sono obbligatissimo quanto ad uom che vive. » Riferirò più oltre in nota la lettera per intero.

Nasi trovo che fu più tardi de' Priori, e prese per moglie una Sandra di Matteo Canigiani,[1] e Raffaello fece anche pei Canigiani una Sacra Famiglia.

Che lo studio fatto su Leonardo e Michelangelo abbiano esercitato un influsso notevole sopra Raffaello, è avvertito anche dal Vasari là dove dice che « Raffaello lasciando, se bene con gran fatica, a poco a poco, la maniera di Pietro Perugino, cercò quanto seppe e potè più d'imitare la maniera di Leonardo » e più oltre « levatasi d'addosso quella maniera di Pietro per apprendere quella di Michelangelo piena di difficoltà in tutte le parti, diventò quasi di maestro, nuovo discepolo.[2] »

Ho detto che nel 1506 furono scoperti i due cartoni fatti per commissione del Soderini da quei due artisti. Le pitture avrebbero dovuto eseguirsi poscia in due pareti opposte della medesima sala, ma nol furono: non può nemmeno dirsi di quei cartoni, che fossero eseguiti a concorso. La gara nasceva dal fatto stesso e dall'indole dei due maestri. Leonardo tolse a soggetto la battaglia dei fiorentini contro il Piccinino in Anghiari nel 1440, e rappresentò un episodio di essa, cioè un gruppo di cavalieri che s'azzuffano per strappare o salvare una bandiera. Michelangelo scelse la fazione di Cascina nel 1306, ricordo allora popolare, perchè combattuta contro i pisani, e ne dipinse similmente un episodio che precede la battaglia. I Fiorentini accampano sulla riva del fiume, e quivi sicuri d'ogni agguato, si riposano, o si bagnano dandosi sollazzo: a un tratto risuona il grido d'all'arme; tutti si affrettano a uscir dal fiume a rivestir le armature, ad allestirsi contro il nemico che sovrasta. Codesti cartoni suscitarono vera-

[1] Dal pacco n. 189 dei mss. Passerini nella Biblioteca nazionale di Firenze.

[2] Vasari, *Vita di Raffaello,* Vol. VIII, pag. 51.

mente nei contemporanei stupore ed ammirazione, tanto che Benvenuto Cellini ebbe a dire « che furono la scuola del mondo.[1] » Certo a Raffaello dovettero fare impressione profonda, e se mal non m' appongo il disegno di cui ho già parlato, e che è veramente suo, nell' Accademia di Venezia, è tuttavia un ricordo, benchè assai posteriore di tempo, del cartone di Leonardo. Ma oltre a ciò, il *Ritratto di Angelo Doni* e sopratutto il *Ritratto di Maddalena Doni* sua moglie, che appartengono all' epoca fiorentina, anzi al principio di essa, sentono del fare di Leonardo: si direbbe anzi che ormi la Lisa del Giocondo, del quale ritratto in quel tempo risonava grandissima fama. Della Maddalena Doni è anche al Louvre uno schizzo a penna.

Quanto a Michelangelo, oltrecchè si trova un disegno a penna di Raffaello nella raccolta di Windsor, dove studia la statua del Davide, a me par chiaro che nella *Deposizione dalla croce* che gli fu commessa a Perugia, e ch' egli dipinse in parte a Firenze, sia agevole riconoscere lo studio e la imitazione di esso nell' aggruppamento e negli atti delle figure. E certo il corpo morto del Cristo ricorda quello del gruppo in marmo della Pietà,[2] e la donna che sostiene la Vergine svenuta, è anch' essa tolta da un quadro di Michelangelo che rappresenta la Santa famiglia, e che fu fatta per Angelo Doni.[3]

Ed è a notare che di questa Deposizione l' autore fece parecchi schizzi e studi che si ammirano a Oxford, al Louvre, agli Uffizi, nella collezione Gay, e in quella del Malcolm; diversi fra loro: onde si vede che gli costò tanta fatica quanta a mala pena si troverebbe in alcune delle sue pitture po-

[1] *Vita di Benvenuto Cellini*, § 12. Come questi cartoni andassero perduti non è noto. Pare che alcuni frammenti di quello di Michelangelo fossero in casa Strozzi a Mantova nel 1575.

[2] È nella prima cappella a destra entrando in S. Pietro di Roma.

[3] È nella Tribuna degli Uffizi di Firenze.

steriori. E si vede inoltre che dapprima voleva prendere il concetto dal famoso quadro del Perugino,[1] ma poi lo abbandonò e piacquegli di accostarsi in parte alla disposizione della notissima stampa del Mantegna,[2] e ancora studiò variamente i gruppi del Cristo e della Vergine.[3]

Alfine scelse il momento nel quale il corpo di Gesù è messo nella tomba; e però solo da lungi, nel fondo, si scorgono appena delineati il Golgota, e le croci. Nel gruppo principale, due uomini faticosamente portano il cadavere, al quale s'accostano lagrimosi la Maddalena, S. Giovanni, e Giuseppe d'Arimatea quasi volessero gittare un ultimo sguardo all'amato loro maestro. In un altro gruppo a destra, Maria cade svenuta, e la sostengono le pietose donne d'intorno. Dice il Vasari: « Chi considera la diligenza, l'amore, l'arte e la grazia di quest'opera ha gran ragione di maravigliarsi, perchè ella fa stupire chiunque la mira per l'aria delle figure, per la bellezza dei panni, ed in somma per un'estrema bontà ch'ella ha in tutte le parti.[4] » I moderni invece furono severi nel giudizio loro intorno a questo quadro. Al Rumhor parve di riconoscere in molte parti il pennello del Ghirlandaio:[5] lo Springer, senza accogliere quest'opinione, si mostra però anch'esso poco benigno, parendogli che lo spettatore rimanga freddo in riguardarlo. E, lasciando anche stare che i restauri ne guastarono il co-

[1] Quello che è a Pitti.

[2] In quello dell'università di Oxford, e in quello del Louvre, vi è ancora il concetto, e la disposizione del Perugino. In quello degli Uffizii, pel gruppo del Cristo già s'accosta al Mantegna; e in quello studio che è nella collezione del Malcolm per il gruppo della Vergine, tal gruppo somiglia a quello che poi eseguì.

[3] V'ha taluno che crede che il Mantegna desse solo il disegno. Più generalmente egli stesso n'è riputato l'incisore. Ed è il primo grandissimo in tal genere, come nella pittura. V. LABORDE, *La Gravure* che lo riproduce nella fig. 27, pag. 38.

[4] VASARI. *Vita di Raffaello*,, vol. VIII, pag. 11 e 12.

[5] PASSAVANT, *Raphael* ecc. T. II, pag. 58.

lorito, vi trova difetto di spontaneità, onde una cotal monotomia nelle teste che lo rende men vero o verisimile.[1] Il Muntz senza andare tant'oltre, pure si perita a contraddirli, e cerca la cagione dello scarso effetto del quadro nel faticoso studio col quale Raffaello fece e rifece la composizione; ed anche alla repugnanza ch'egli aveva a ritrarre scene della Passione, della quale soltanto ne fece una più tardi nello Spasimo di Sicilia.[2] Io non potrei adagiarmi alle critiche degli scrittori predetti, e mi accosto più al Vasari, pur riconoscendo che questa non è delle migliori opere di Raffaello. Il che parmi naturale, perchè aveva ventitrè anni, ed era il primo quadro di grande composizione che faceva, e molto gli restava da montar su coll'ingegno e collo studio.

Però è mirabile l'aver collocato in sì piccolo spazio dieci figure diversissime, e senz'ombra di confusione. I due gruppi, onde l'azione si compone, sono distinti, ma si collegano naturalmente, com'è da presumersi che fosse nel fatto. E come è naturale che al momento nel quale il suo figliuolo sarà sepolto, la madre si senta venir meno, così la pietà di essa e delle donne che la sorreggono è effigiata benissimo. Stupenda fra queste è la figura della donna inginocchiata, quella che già dissi avere l'attitudine della Madonna di Michelangiolo nella sacra famiglia.[3] L'accorrere che fa la Maddalena disperata e versante lagrime sul cadavere è così proprio dell'indole sua passionata, come il dolore non men cocente ma più calmo di S. Giovanni, il quale incrociate le mani china la testa. I due portatori[4] esprimono (fors'anche un po' duramente) la fatica del trasporto, e il ca-

[1] Springer, *Raphael and Michelangelo,* pag. 95.

[2] Muntz, pag. 253.

[3] Questa sacra famiglia, come dissi, fu fatta da Michelangelo per Angelo Doni, ed ora trovasi nella Tribuna degli Uffizi.

[4] Son presi dalla stampa del Mantegna.

davere di Cristo è vero, e pieno di nobiltà e di decoro. Laonde ogni volta che io mi trovo nella Galleria Borghese dinanzi al quadro, spontaneo mi viene all'animo questo giudizio: cioè che nel momento della vita di Raffaello al quale siamo giunti, esso supera tutti quelli che aveva fatto sino allora, benchè posteriormente egli abbia superato sè medesimo. La predella che si trova in Vaticano, è di qualità tutta diversa, non è dipinta a colore ma a chiaroscuro, ed è divisa in tre medaglioni che rappresentano le virtù teologali. La *Fede* tiene in mano il calice coll'ostia, simbolo della redenzione, nella quale si compendia il mistero della religione cristiana. La *Speranza* colle mani giunte sta in atto di chi prega con fiducia di essere esaudito. La *Carità* raccoglie intorno a sè quattro bambini variamente atteggiati, e che, nel genere loro, possono dirsi di esecuzione perfetta.

Restami a indicare quel che operò su Raffaello lo studio e la conversazione di Bartolomeo della Porta dopo Leonardo e Michelangelo. Il Vasari ne parla così: « Ebbe Raffaello stretta dimestichezza con Frate Bartolomeo da S. Marco, piacendogli molto e cercando assai d'imitare il suo colorire, e all'incontro insegnò a quel buon padre i modi della prospettiva alla quale non aveva il frate atteso sino a quel tempo,[1] » e altrove: « Sendo Raffaello volonteroso di colorire nella maniera del frate e piacendogli il maneggiar colori e lo unir suo, con lui di continuo si stava.[2] »

Ho detto che nell'intervallo di sua dimora a Firenze, dal 1504 al 1508, più volte Raffaello andò a Perugia. Quivi nel convento di S. Severo dipinse a fresco in una cappella *Cristo in gloria* con Dio padre, e con attorno alcuni angeli, e sei Santi a sedere, tre per banda, da un lato S. Bene-

[1] VASARI, *Vita di Raffaello*, t. VIII, pag. 11.
[2] VASARI, *Vita di Bartolomeo della Porta*, t. VI, pag. 158.

detto, S. Placido e S. Marco, dall' altro S. Romualdo, e due altri martiri S. Benedetto e S. Giovanni; e vi scrisse il suo nome. Questo fresco di San Severo ha molto patito dalla umidità e dai ristauri. Ma quel Cristo, a chi ben guardi, è un ricordo di quello che si scorge nel giudizio universale fatto da fra Bartolomeo in S.ta Maria Nuova, che poi a tempo posteriore fu levato dal muro, e conservasi di presente nell'ospedale dello stesso nome. A Oxford è il disegno della testa di S. Placido, e di mani e piedi d'altri santi.

Chiaro è parimenti l'influsso di fra Bartolomeo nella tavola ch'ei fece per le monache perugine di S. Antonio da Padova, e che perciò si chiama *La Santa Famiglia delle monache di S. Antonio.* La quale io non potrei meglio che colle parole del Vasari descrivere: « Gli fu anco fatto dipingere nella medesima città dalle donne di S. Antonio di Padova in una tavola la Nostra Donna, ed in grembo a quella, siccome piacque a quelle semplici e venerande donne, Gesù Cristo vestito, e dai lati di essa Madonna, S. Pietro, S. Paulo, Santa Cecilia e Santa Caterina, alle quali due sante vergini fece le più belle e dolci arie di teste, e le più varie acconciature di capo (il che fu cosa rara a quei tempi) che si possino vedere: e sopra questa tavola, in un mezzo fondo, dipinse un Dio padre bellissimo e nella predella dell'altare tre storie di figure piccole: Cristo, quando fa orazione nell'orto; quando porta la croce, dove sono bellissime movenze di soldati che lo strascinano; e quando è morto in grembo alla madre: opera certo mirabile, devota, e tenuta da quelle donne in gran venerazione e da tutti i pittori molto lodata.[1] » Quest'opera, dopo molte vicissitudini, era passata nel Museo Borbonico di Napoli, ma nel 1859 ne fu tolta ed è depositata oggidì nella Galleria di Londra. Le tre pre-

[1] VASARI, *Vita di Raffaello,* t. VIII, pag. 9.

delline, a quanto dicesi, troverebbersi in Inghilterra in case private.

Finalmente, la Madonna per la famiglia Dei che non era da esso finita quando nell'autunno 1508 andò a Roma, ricorda pure singolarmente la maniera del frate. Essa è conosciuta sotto il nome di *Madonna del Baldacchino*, e trovasi nella Galleria Pitti. Ha preso tal nome da ciò, che la Vergine, tenendo il bambino in braccio, siede sopra un alto trono, coperto da un baldacchino, del quale due angioli tirano a sè le tende, e insieme le sollevano perchè il mondo adorando possa vedere il Redentore. A destra sono due grandi figure S. Pietro e S. Bernardo, a sinistra due altre S. Giacomo maggiore e Sant'Agostino: a piè del trono due angioletti com'era costume di quel tempo (e si vede sovente nei quadri del Perugino, del Pinturicchio, di Lorenzo Costa, del Francia) ma con questo, che non suonano, ma cantano leggendo le note della musica sacra scritte sovra un foglio che graziosamente sostengono entrambi.

XIII.

A questo periodo appartiene tutta una serie di Madonne che formano le delizie degli amatori delle arti belle, e l'ornamento delle più cospicue gallerie d'Europa. È singolare anzi, che quando si è voluto esprimere più tardi l'ideale nell'arte della Vergine madre, il pensiero sia corso anzi tutto alle Madonne di Raffaello, e ne sia divenuto quasi proverbiale la menzione. Certo è che v'ha in queste Madonne, effigiate sotto tante forme, qualcosa di comune fra loro e di proprio all'artista che le contradistingue dalle altre. Dico che le forme son diverse non solo per l'attitudine e per le movenze, ma perchè talvolta è la Vergine sola col bambino, spesso vi è anche il piccolo San Giovanni, infine in alcune

vi si aggiunge S. Giuseppe, ed anche Santa Elisabetta; ma in tutte, qualunque sia la composizione trascelta, si riconosce il medesimo sembiante e il medesimo stile. Avvi una verità maravigliosa in ogni particolare, e nello stesso tempo un soave ideale di santità e di grazia che altrove non si trova. Vi è anche un senso squisito delle bellezze della natura, perchè il pittore colloca le sue figure in un paesaggio pieno di amenità.

Se ci fosse lecito di classificare esattamente, in ordine di tempo, le Madonne che Raffaello dipinse, nel breve spazio di tre a quattro anni, cioè dal suo giungere a Firenze alla sua partita per Roma, potremmo anche seguire passo passo lo svolgersi dell'arte sua; ma ciò non si può fare se non per congettura. Ben si può dire che le prime Madonne rifulgono sopratutto per sentimento mistico, e che, procedendo innanzi diventano più maternamente umane, imperocchè giova notare che questo è il momento della storia artistica nel quale la pittura esce dal santuario.[1] Ad ogni modo avventurandomi a questa induzione, io le porrei nell'ordine seguente.

Primieramente la *Madonna di casa Tempi* che fu fatta per questa famiglia, ed ora trovasi nella Galleria di Monaco di Baviera. È un poco più che mezza figura, non guarda di faccia lo spettatore, ma essendo rivolta a destra è veduta quasi di profilo: stringe al seno il bambino appoggiando la sua faccia amorosamente a quella di lui, quasi in atto di volerlo baciare. Vi si sente ancora lo spirito della scuola umbra, e qualcosa di Timoteo Viti. Il disegno o a meglio dire il cartone di questa Madonna, è a Montpellier ma assai guasto.

[1] Un disegno di una testa, volgarmente ed erroneamente chiamato la sorella di Raffaello, il qual disegno si trova nella collezione Malcolm, pare a Springer il primo concetto ideale ch'ei si fece delle Madonne eseguite di poi. SPRINGER, pag. 61.

La *Madonna* così detta del *Granduca* che si trova nel Palazzo Pitti. È una mezza figura, anzi alquanto più; di faccia allo spettatore, col bambino in braccio che stringe al suo petto. Ha un velo in capo e tiene gli occhi bassi in attitudine modestissima: è una delle più religiose pitture che immaginar si possano: anch' essa alquanto timoteesca. Della Madonna del Granduca havvi un disegno nella galleria degli Uffizi a Firenze.

La *Madonna* detta di *Lord Cooper*, dal nome del suo possessore che la serba in Panshanger nelle vicinanze di Londra. Mezza figura. La vergine anche qui sta di faccia, ed è seduta: porta il bambino diritto sulla mano sinistra, il quale colle due braccia s' attacca al collo della madre così spontaneamente e delicatamente, che è una maraviglia a vederlo. Nel fondo un paese e collina con in cima una chiesa a cuppola. Il critico da me più volte citato reputa questa forse la più stupenda delle madonne di Raffaello.[1]

Segue la *Madonna* detta *del duca di Terranova*, perchè fu posseduta per un tempo da codesta famiglia; ma ignorasi per chi fosse fatta, ed ora è decoro del museo di Berlino. È una pittura ovale, come scorgesi frequente nella scuola fiorentina. La Vergine tiene nelle ginocchia il bambino Gesù, e S. Giovanni il precursore avendo in una mano la croce, coll' altra gli porge la banderuola che ha il motto: Ecce Agnus Dei: a questa figura del S. Giovannino per euritmia fa riscontro un altro fanciullo che non sappiamo bene chi sia; forse un angelo, forse S. Giovanni l' evangelista. Che se non si può negare in questa composizione alcun poco di artificio, la espressione della Vergine è così pura da eguagliare le più sublimi opere di Raffaello. Invero potrebbe taluno ravvisarvi qualche traccia d' imitazione pe-

[1] LERMOLIEFF, op. cit., pag. 372,

ruginesca; vi ha chi la reputa in parte imitata da un suo disegno.[1]

Al castello di Blenheim in Inghilterra si conserva dal duca di Malborough la *Madonna* detta *degli Ansidei,* perchè fu fatta per questa famiglia, da collocarsi nella sua cappella di S. Nicolò di Bari a Perugia.[2] Ivi è rappresentata quella che suol chiamarsi la Santa Conversazione. La Vergine è sul trono col bambino a cui insegna leggere, a sinistra S. Giovanni Battista, a destra San Nicolò di Bari in abito episcopale, e intento a leggere nel volume che regge con ambe le mani. Nel fregio che è sotto il baldacchino sta scritto: Salve Mater Christi: e sul vivagno del mantello della Vergine presso la mano sinistra una data, la quale già tempo interpretavasi MDV; ma un più attento esame fece scorgere a taluni altre due aste che significherebbero il MDVII; però è assai verosimile che fosse lavoro cominciato prima, e solo in quell' anno compiuto e consegnato ai committenti, di che spiegasi anche il suo fare alquanto peruginesco.[3] Il disegno a penna non terminato, eppure bellissimo, sta nella collezione dell' Istituto Stadel a Francofort.

Nella Galleria di Pietroburgo havvi una Sacra Famiglia dove San Giuseppe è raffigurato, fuor del consueto, senza barba, e da ciò ha preso il nome di *Santa Famiglia col*

[1] Trovasi a Lilla (Collez. fot. Braun n. 46) un disegno di Raffaello che è copia di un quadro del Perugino. Già in questa copia scorgesi la superiorità dello scolaro sul maestro. E la Madonna, di che parliamo, sembra al Lermolieff in parte presa di là, però con sostanziali modificazioni: op. cit. p. 375.

[2] Mentre sto correggendo queste bozze, narrasi dai giornali che la Galleria nazionale di Londra l'ha comprata per un milione ducento mila lire nostre.

[3] Vi era anche la predella rappresentante fatti della vita di S. Gio. Battista. Una parte di essa predella dicesi essere tuttora in Inghilterra V. Müntz pag. 221.

San Giuseppe senza barba. Ma la pittura fu talmente guasta, e tanto rifatta che a molti non parve degna del pennello dell'urbinate.[1] Nè io potrei darne giudizio non avendola mai veduta, ma per ciò stesso ho creduto di non poterla del tutto pretermettere.

Ora viene la *Madonna* detta *nel Giardino*, o *nel Prato* che si reputa essere quella fatta per Taddeo Taddei, e poscia acquistata, ai tempi del Baldinucci, come abbiamo accennato altrove, dall'arciduca d'Austria.[2] E poichè essa dovette molto piacere agli amici dell'artista, è naturale che poscia ad un altro amico suo Lorenzo Nasi, facesse un'altra Madonna che in qualche guisa le fa riscontro, e della quale parlerò fra breve. Ma la Madonna nel Prato trovasi oggi al Belvedere di Vienna, ed è così chiamata appunto perchè siede sovra un banco in mezzo ad erboso prato: tiene fra le sue ginocchia il putto, al quale, divotamente inginocchiato, S. Giovanni presenta una croce fatta di canna. Qui il gruppo per la prima volta piramideggia; e qui a taluno parve riconoscere gli influssi di Leonardo.[3] Certo nella testa della Vergine la grazia è maravigliosa. Anche questa pittura io riferirei al fine del 1506; e di essa vi sono taluni studi in disegno nella collezione Albertina.

La *Madonna del Cardellino* che adorna la Tribuna degli uffizi a Firenze fu fatta nel 1506, e come dianzi accennai fu offerta in dono dall'artista a Lorenzo Nasi suo amico, in occasione delle sue nozze. Anche qui la vergine siede in mezzo a un vaghissimo paese. Abbraccia colla destra S. Giovanni; colla sinistra tiene un libro aperto. Dinanzi ad essa, diritto fra le ginocchia, sta il putto, al quale S. Giovanni gentilmente offre un cardellino, e nell'attitudine

[1] Müntz, pag. 206 e cita anche il Gruyer e il Clement.
[2] V. addietro pag. 19.
[3] Müntz, pag. 184.

d'ambedue, è una certa semplicità puerile e tutta amorevole. Ma questo quadro, trent'anni dopo, ebbe a patire grave iattura, perchè nella rovina della casa dei Nasi per uno smottamento di Monte S. Giorgio, andò in pezzi. Nondimeno ritrovati in mezzo ai calcinacci, furono rimessi insieme in quel miglior modo che si potè, e quale oggi ancora, dopo tanto guastamento, si ammira. Il disegno vaghissimo della madonna del Cardellino è all'Università di Oxford.

Colla data del 1507 e secondo alcuni del 1508[1] menzionerò anche il quadro che trovasi al Louvre: ed è terzo nella medesima forma con la Madonna nel Prato e con quella del Cardellino, e gli è dato per sopranome *La Bella Fioraia (La Belle Jardinière)* perciocchè la Vergine siede in mezzo ai fiori: e il paese è dipinto in modo vaghissimo: pianura con alberi di svelte forme, e il villaggio, e un lago a piè della montagna di color tra cenerognolo e cilestro. Qui il bambino è in piedi, guarda amorosamente la madre, ed è da lei con reverente affetto guardato, mentre da sinistra il San Giovannino s'inginocchia a lui davanti. La Vergine siede fra i due, con in capo un leggier velo e le vesti semplicemente adorne. Se non che, alcuni pretendono che il panno del manto sia quello a cui accenna il Vasari, quando dice che nella partita di Raffaello un suo quadro destinato a Siena rimase a Ridolfo del Ghirlandaio, perchè gli finisse un panno azzurro che vi mancava. Ma chi può assicurare che a Rodolfo debbasi attribuire, o non piuttosto a qualche restauratore successivo, il difetto di trasparenza e di morbidezza di codesto panno? Presso il Sig. Timbal è un disegno stupendo della Bella Fioraia, e nella collezione del duca

[1] Come già accennai non è da maravigliare questa incertezza, se si pensa che nei numeri romani MDVIII può apparire dubbio l'ultimo segno.

d'Aumale havvi un disegno calcato sul precedente. Ad essa si riferisce anche qualche altro disegno conservato ad Oxford.

Lasciando i particolari osserverò che le tre madonne pur dianzi accennate, cioè quella nel Prato, quella del Cardellino, e la Bella Fioraia sono tutte tre fatte sul medesimo concetto, e col medesimo stile, ed è perciò che, anticipando sul tempo, le ho insieme riunite. La composizione è di sole tre figure; la vergine e i due fanciulli sono in mezzo ad una campagna; il sentimento che ciascuna d'esse esprime, è il medesimo: eppur questo unico pensiero è rappresentato in tre modi diversi e tutti belli; oltre che la purità del disegno e la soavità dell'espressione sono in lor genere perfetti. Non è a dimenticare che in questi tre quadri, come nei precedenti, un lieve cerchio sta nel capo della Vergine, accennando al nimbo della santità.

La Madonna fatta per Domenico Canigiani (dei quali era Sandra moglie del Nasi) donde anche oggi prende il nome di *Madonna dei Canigiani*, dopo aver appartenuto a quella casa, andò a Dusseldorf pel matrimonio della figlia di Cosimo III con Gian Guglielmo elettore palatino: e di là passò alla Galleria di Monaco ov'è tuttavia. Non saprei meglio darne ragguaglio che colle parole di Giorgio Vasari: « Nostra Donna con il putto Gesù fa festa a un S. Giovannino portogli da S. Elisabetta; che mentre lo sostiene, con prontezza vivissima guarda un S. Giuseppe, il quale standosi appoggiato con ambo le mani a un bastone, china la testa verso quella vecchia, quasi meravigliandosi, e lodandone la grandezza di Dio che, così attempata, avesse un così picciol figliuolo, e tutti pare che si stupischino del vedere con quanto senno in quella età sì tenera i due cugini, l'uno reverente dell'altro, si fanno festa; senza che ogni colpo di colore nelle teste, nelle mani e nei piedi sono anzi pennellate di carne che tinte di mae-

stro che faccia quell'arte. »[1] Anche per questa Madonna si conservano studi nella collezione Albertina, e in quella del Duca d'Aumale. E qui ancora, anzi qui più spiccatamente, il gruppo ha forma di triangolo del quale la Madonna e S. Elisabetta forman la base, e S. Giuseppe il vertice: nel fondo colline, e sovra l'una di esse una città che mi par che alquanto ricordi Urbino veduto da lungi. Sventuratamente questo quadro è assai guasto dal tempo e dai restauri.

Lord Ellesmere possiede una Madonna dipinta anch'essa probabilmente nel 1506, che dal luogo ov'è serbata, ha preso il nome di *Madonna di Bridgewater*. Vi sono due sole figure, la Vergine e il bambino Gesù. Questo giace nel grembo della madre, e sporge verso di lei le braccia, e afferrando il velo ond'essa ha ricoperto il capo, la guarda amorosamente. In questo quadro scorgesi già più movimento e scioltezza che nei precedenti. I francesi, che lo possedettero per lungo tempo, lo conoscono, e lo chiamano ancora col titolo: le reveil de l'enfant.[2]

Al 1507 vuolsi attribuire eziandio la *Santa Famiglia dell'Agnello* la quale trovasi a Madrid. È composta da tre figure: S. Giuseppe in piedi, a destra del riguardante, appoggiato al bastone; la Vergine chinata quasi in ginocchio, per sorreggere il bambino Gesù il quale cavalca un

[1] Vasari, *Vita di Raffaello*, vol. VIII, p. 10.

[2] Il Frizzoni nel libretto citato sull'*Arte italiana nella Galleria Nazionale di Londra* a pag. 29 soggiunge: « Esistono parecchie copie antiche di questa Madonna, e si trovano una nella Galleria nazionale di Londra, un'altra in quella di Francoforte, una terza in casa Torrigiani a Firenze, una quarta nel museo di Napoli; rispetto alla quale ci è pur giuocoforza disingannarci, come che vi stia esposta per opera originale, laddove osservandola bene, vi si vede un fare liscio, leccato, e di poco spirito, che non ha nulla che fare con Raffaello di certo, ma piuttosto si avrebbe ad attribuire ad uno dei numerosi fiamminghi che presero ad imitarlo. Ben altra cosa è l'esemplare del Palazzo Bridgewater dove tutto accusa la mano del sommo urbinate.

mansueto agnello giacente, e lo stringe colle sue braccia. Nel lembo della veste della Vergine leggesi: Raphael Urbinas 1507. Come si vede, il soggetto e la disposizione delle figure differiscono affatto dai lavori che abbiamo indicati innanzi, e la pittura non è però meno eletta e soave. L'ispirazione pare attinta a Leonardo da Vinci. La testa del bambino, volgentesi verso la madre, è piena di grazia.[1] Sventuratamente il quadro ha sofferto dal tempo e dai ritocchi.

Infine, seguendo l' ordine cronologico, troverebbe suo luogo nel 1508 la piccola *Madonna Esterhazy* che si conserva a Pesth, e che prese quel nome da colui che ne fu lungamente possessore; ma essa è poco più che nello stato di abbozzo: pure la composizione è quanto mai graziosa, e nel fondo vi si veggono alcune ruine di Roma, il che ha fatto supporre ad alcuni che Raffaello portasse il quadretto seco a Roma, e quivi lo riducesse nei termini in cui ora si vede.[2] Di questa Madonna è un bel disegno della Galleria degli uffizi a Firenze.

Or non è egli una maraviglia la varietà infinita di queste Madonne che in tanti e sì diversi modi rappresentano lo stesso soggetto? nè sapresti scegliere fra esse. E tanto ciascun quadro risponde all' idea e al sentimento grazioso e devoto, che, guardandolo, si è tentati di esclamare: questo che tu vedi è certamente il più bello.

E qui potrebbe per avventura aver fine il novero delle Madonne da lui fatte sino al 1508. Tuttavia toccherò di altre due, di stile alquanto diverso dalle precedenti, ma che, probabilmente appartengono al medesimo anno e pos-

[1] Di queste pitture, il Crowe e il Cavalcaselle trovano qualche schizzo in un disegno a penna e a sfumino agli Uffizi e a Oxford ed anche in uno dell' Albertina, p. 339.

[2] Crowe e Cavalcaselle, cit., p. 368.

sono riputarsi fatte a Firenze o a Perugia, per ciò che nei primi mesi del suo arrivo a Roma chiamatovi da Giulio II, e tosto incaricato da lui di lavorare, con quella furia che era propria di quel Papa, può ben dubitarsi, se ad altre cose che a quelle commissioni e agli studi che richiedevano potesse pur volger la mente.

L'una è la *Madonna di casa Nicolini,* la quale oggi è nella Galleria di Lord Cooper, e la chiamano la Grande Madonna, per distinguerla dall'altra di minore grandezza e di tempo anteriore, che abbiamo sopra descritta. È segnata R. U. 1508. Mezza figura, seduta, vista quasi di profilo, e colla testa alquanto chinata, riguarda il figliuolo che le sta in grembo, posato sopra un bianco cuscino, dolcemente sorridendo. [1]

L'altra è la *Madonna di casa Colonna*, e che oggi trovasi a Berlino. Il motivo è analogo: qui ancora due sole sono le figure; la Madonna e il bambino nelle sue braccia. Ma questi fa forza di rialzarsi, e perciò colla man destra s'attacca fortemente al busto della veste della madre, la quale smettendo di leggere nel libro che teneva aperto colla sinistra, si volge a quel subito moto amorosa verso il figliuolo. Quest'opera che pure ha grandi bellezze di disegno, ma che già prenunzia uno stile più ampio e più mosso, si direbbe eseguito almeno in parte dai suoi scolari.

Del quadro cominciato per la famiglia Dei, e anch'esso non finito, che trovasi a Pitti sotto il nome di *Madonna del Baldacchino* ho già parlato di sopra, perchè oltre i pregi suoi ha grande importanza per le sue attinenze col fare di Bartolomeo della Porta.

E tutte queste Madonne che ho descritto, e forse alcun'al-

[1] Il Crowe e il Cavalcaselle veggono in questa Madonna l'ultimo abbandono della tradizione umbra, e la sostituzione di un vigoroso naturalismo, alla tenerezza mistica, p. 357.

tra che andò perduta, e il ritratto della Maddalena Doni e di Agnolo suo marito, e il fresco di San Severo a Perugia, e il quadro della Santa Conversazione per le monache di Sant'Antonio, e la Deposizione dalla Croce fatta per l'Atalanta Baglioni sono i principali lavori che Raffaello compiè in questi quattro anni di sua dimora a Firenze, ritornando di quando in quando a Perugia e ad Urbino.

A questi però voglionsi aggiungere due altri quadri. Il *Ritratto di sè medesimo* che si trova nella Galleria degli uffizi, in quelle sale dov'è la preziosa raccolta dei ritratti di celebri artisti. Esso appartiene al primo periodo di sua dimora in Firenze, e il lettore lo vede riprodotto in eliotipia nel frontispizio di questo libro. Inoltre la *Santa Caterina di Alessandria*, la quale trovasi nella Galleria nazionale di Londra. È dipinta dalle ginocchia in sù: tiene un braccio appoggiato alla ruota simbolo del suo martirio; l'altro piegato colla mano al petto, e rivolge gli occhi al cielo, dal quale le viene conforto a sopportare i patimenti, speranza di premio immortale. Questo quadro, invece, appartiene all'ultimo tempo di sua dimora; il cartone è conservato nel Louvre.

Nè si dee tacere un disegno a penna di Sacra Famiglia, fatto per Domenico Alfani, che oggi è nel museo di Lilla, e dove sono mirabilmente disposte sei figure oltre la Gloria. A sinistra del riguardante S. Elisabetta e il piccolo S. Giovanni: nel centro il bambino Gesù in piedi fra la Madonna e S. Giuseppe sedente. Gesù sta poggiato alle ginocchia della madre, e prende un melogranato da S. Giuseppe. A destra, in piedi, S. Zaccaria in atto d'ammirazione. Appartiene al 1507 o 1508.[1]

[1] Nel rovescio di questo disegno è una lettera di carattere di Raffaello che dice « Ricordo a voi Menico che mi mandiate li strambotti di Ricciardo, di quella tempesta ch'ebbe andando in un viaggio (Grimm crede che alluda al canto XX del Morgante maggiore del Pulci) e che

Raffaello studiando le opere dei nuovi maestri nell'arte, imitandole in alcuna parte, assaggiando ora uno stile ora un altro, come già ci è occorso d'indicare, ne venne formando uno tutto suo proprio, e nel momento presente della vita sua può dirsi, ch'egli abbia toccato il punto. Egli non è più con Timoteo, nè col Perugino, nè col Pinturicchio. Le traccie più recenti di Leonardo, di Fra Bartolomeo, di Michelangelo sono smarrite. Forse più tardi, verso il finire della vita, Raffaello sentirà di nuovo gli influssi di questo terribile artista, ma inconsciamente e quasi suo malgrado: per ora no. Egli ha preso da ciascheduno dei suoi predecessori quel che più alla natura sua si addiceva, e se n'ha fatto succo e sangue; ma è divenuto pittore originale e in sua maniera perfetto. Se non che rimanendo a Firenze o ritornando in patria, codesto sarebbe stato il massimo grado di sua eccellenza. Adunque gli manca un campo più vasto per dispiegarvi tutto il suo valore; una gara da vincere cogli artisti più sommi dell'età sua, un arringo degno del suo genio e unico al mondo come Roma, un pubblico composto di Papi, Principi, Cardinali, letterati, gentiluomini, che quivi convengono da ogni paese. E la fortuna che in tutto gli ha sorriso, farà sì che tra breve Raffaello sarà appunto chiamato a Roma, e quivi, col favore di Giulio e di Leone, compirà quelle opere, dinanzi alle quali noi ci sentiamo pieni di ammirazione, e che dureranno per fama immortali, finchè il senso della bellezza commuoverà gli animi degli uomini.

ricordiate a Cesarino (certamente Cesare di Franc. Rosetti) che mi mandi quella predica e raccomandatemi a lui: ancora vi ricordo che voi sollecitiate madonna Atalanta che mi mandi li danari, e vedete d'avere oro, e dite a Cesarino che ancora lui le ricordi e solleciti, e se io posso altro per voi avvisatemi. » Piacque tanto questo disegno all'Alfani, che lo copiò fedelmente in pittura; e ciò fu bella testimonianza, verso un condiscepolo, della sua ammirazione.

XIV.

Il secolo decimoquinto va notato per un risveglio maraviglioso di classica coltura. L'amore dell'antichità suscitò inusitati fervori, e intiepidì quelli del cristianesimo. Alla scolastica, ancella della teologia, si contrappone la filosofia greca, fonte di liberi pensieri: alla austerità medievale, dispregiatrice di ogni umano conforto, la ricerca dell'utile e del piacere: all'ascetismo che aborre il mondo come fomite di peccato, l'entusiasmo pel bello nella natura e nei monumenti dell'arte novellamente scoperti. In quel tempo la ragione scuote il giogo dell'autorità, e collo studio dei fenomeni inizia il metodo sperimentale nella scienza: e l'arte nata nel santuario, ne esce, e già nelle prime sue prove libere, sorge rapidamente ad eccelso stato. Ed a questo, che pare ringiovanimento e rinnovazione del mondo, si associano, inconsci dei suoi ultimi effetti, il Papato ed il clero.[1]

Veramente è finito il medio evo e l'età moderna comincia. Questo trapasso è distinto per alcuni fatti importanti, e che ebbero un influsso decisivo nella storia. La scoperta dell'America e il giro del Capo di Buona Speranza, onde un nuovo indirizzo dei commerci; la invenzione della stampa, onde una mirabile facilità a diffondere le cognizioni nella moltitudine; il ritrovamento delle artiglierie, strumento formidabile non solo di guerra, ma altresì di democrazia, perchè annullò l'importanza dei cavalieri dirimpetto

[1] Il Laurent, nel suo volume 8 intitolato *La Reforme* cita alcuni passi di Erasmo che nei primi del secolo diceva: « mundus resipiscit velut ex altissimo somno expergiscens, » e altrove vedeva innanzi a sè l'età dell'oro; quindi cita altri di quel tempo che si rallegravano di esser nati in quel secolo, che fu tanto travagliato di poi.

alle masse dei fanti; la formazione infine delle grandi monarchie odierne, per la riunione delle sparse provincie di una nazione medesima.[1]

In tanta mutazione di cose, Roma, al principio del secolo decimosesto è nel massimo suo splendore, e sovrasta ad ogni altra città del mondo. Dal giorno che i Pontefici vi tornarono da Avignone, essa era per oltre un secolo cresciuta in popolazione, in ricchezza, in decoro: di là bandivasi la parola del vicario di Cristo, non ancora impugnata, per tutte le regioni cristiane: ivi si annodavano le fila della politica che per tutta Europa tendevansi con sottilissimo artificio, e il risorgimento dell'antichità e della coltura, rifulgeva nella eterna città meglio che altrove. Però se Firenze, Milano, Venezia, Mantova, Ferrara, Urbino e Napoli erano centri di coltura, ciascun di essi riguardato in confronto di Roma ne apparisce quasi il vestibolo, imperocchè gli uomini quando erano cresciuti in fama, in alcune di quelle città, concorrevano alla capitale della cristianità. Là, sotto l'egida del Pontificato, pigliavano la via del sacerdozio, o almeno gli ordini minori di esso, tanto da poter fruir di beneficii, di pensioni, di prebende. Codesta società in aspetto ecclesiastico era però mondana nella sua sostanza, e gli spiriti del paganesimo vi avevano profondamente penetrato; al che aggiungevasi che essendo composta tutta d'uomini, mancavale ogni conversazione di donne, stimolo e

[1] Questi fatti sono notati da tutti gli storici contemporanei, sebbene non diano loro l'importanza che il tempo solo poteva palesare. Però nella *Relazione di Francia* del 1538 del Giustinian oratore veneto, si legge a pag. 209. « Il regno di Francia, ridotto com'è al presente nella obbe- « dienza di un solo capo, è piuttosto da essere formidato da ognuno, « che esso abbia a temere le altrui forze. » E più oltre a pag. 212: « I gentiluomini di Francia si son doluti al Re Cristianissimo alcune « volte dicendo a sua Maestà, che con dar l'arme loro in mano ai vil- « lani e con farli esenti dalle consuete gravezze, ha fatto che essi a « poco a poco hanno perso l'obbedienza e i privilegi loro, e che in « breve tempo quelli si faranno gentiluomini, ed essi villani. »

freno ad un tempo; stimolo a pensieri gentili, freno dal trascorrere in troppo licenziosi campi. Questo difetto è espresso anche dal Card. Bibiena in una sua lettera scritta nel 1515 a Giuliano de' Medici, il quale annunziava di voler venire a Roma, e dimorarvi colla sua consorte Filiberta di Savoia. E il cardinale gli scriveva così. « La città tutta dice: or lodato sia Iddio che qui non ci mancava che una corte di madonna. Questa signora tanto nobile, tanto virtuosa, tanto buona e tanto bella ve ne terrà una, e farà la corte romana perfetta.[1] » Ora invece di donne nobili e virtuose, le cortigiane spudoratamente trionfavano. E non era quello forse il maggior dei vizii, onde la corte e i suoi ministri fossero macchiati.[2]

Viveva ancora quella generazione d' uomini che era stata testimone delle libidini e delle crudeltà di casa Borgia; crudeltà e libidini le quali, per quanto voglionsi attribuire a perversità di Alessandro VI e de' suoi figliuoli, non avrebbero potuto allignare in terreno che non fosse in qualche guisa loro propizio.

L' aristocrazia laica faceva parte da sè stessa, e le grandi famiglie romane dimoravano nei loro feudi; e se il duca Valentino n' avea scacciato i Colonna, gli Orsini, i Caetani, essi vi rientrarono, appena la fortuna di casa Borgia fu passata[3] ma non perciò si fecero ligi al Pontefice, che anzi rimasero in fatto torbidi ed ostili: e quando parve lor

[1] Bibiena Lettera a Giuliano de' Medici 1515. *Lettere di Principi a Principi.* Venezia 1570 Vol. I, pag. 30.

[2] Ariosto, Satira 6, diretta al Bembo.

[3] La Bolla che ripristina Guglielmo Caetani nei suoi diritti sopra Sermoneta, è in data del 24 Gennaio 1504 e dice parlando di Alessandro IV: Cum dictus praedecessor ad ipsas Terras Sermonetæ et alias inhians, ut suos locupletaret, causas quaereret privationis, non zelo justitiae sed cupiditate et immoderata suos, etiam aliena jactura postposita, ditandi, per illusionem dolum, et fraudem. V. Gregorovius, Vol. VIII, pag. 45.

tempo, tentarono di sollevare la città [1] e gareggiarono colla soldatesca straniera nel manometterla. [2] Quanto alla nobiltà minore che stava dentro le mura della città, essa faceva corte alla Prelatura. I soli che ne vivevano indipendenti, e per sè primeggiavano, erano parecchi banchieri dei quali avrò occasione di parlare anche più oltre siccome di mecenati delle arti, ed essi sfoggiavano in lusso, come i Chigi, gli Spannocchi, gli Altoviti, e alcuni mercadanti stranieri come i Welser e i Fugger.

Cittadinanza industriosa ed agiata non v'era; e quindi il popolo viveva poco d'agricoltura e d'industria, molto di servigi resi alla Chiesa e alla curia, ai prelati e ai forestieri che da ogni parte del mondo a Roma traevano. Imperocchè lasciando stare gli ambasciatori che vi stavano a dimora, e gli oratori mandati a tempo, non era uomo di qualità dedito alla religione, all'antichità, o all'arte che non volesse aver veduto Roma una volta in sua vita. Quivi giunti rimanevano stupiti non solo delle bellezze della natura, ma di quelle dell'arte; delle chiese sontuose, delle statue, dei quadri, del gran lume di quella civiltà. Certo alcuni austeri spiriti se ne allontanavano, fortemente scandolezzati allo spettacolo della immoralità baccante, e tale fu Lutero. [3] Ma altri uomini anche religiosi, anche gentili

[1] Vedi il tentativo di Pompeo Colonna (vescovo di Rieti) e di Antimo Savelli, giovani sediziosi della nobiltà romana, come li chiama il Guicciardini. Il quale poi mette in bocca a Pompeo una orazione focosissima al popolo convenuto in Campidoglio. Se ben ricordo, il Giordani la cita come modello di eloquenza italiana: ma essa ha questo difetto che non è appropriata all'uomo che parlava, nè a coloro ai quali parlava. V. Guicciardini, Storia d'Italia, Lib. X, Cap. I, 151.

[2] Però i Massimi ch'eran delle più ricche e primarie famiglie introdussero la stampa in Roma, i Colonna militavan valorosamente nelle grandi guerre del tempo.

[3] Lutero ci venne nel 1510 circa, ed ebbe più tardi ad esprimere la condizione di Roma, anche esageratamente, per le necessità della sua causa.

erano vinti dal senso dell'ammirazione. Erasmo di Roterdam nei primi vent'anni del secolo fu due volte in Roma, e quando n'era lontano, scriveva di non potersi consolare della sua assenza, ricordando le biblioteche, i passeggi, le dolci conversazioni degli amici, quel gran teatro quella luce, quella libertà, e parevagli che meglio le convenisse il nome di mondo che di città.[1]

Tal'era Roma quando vi andò Raffaello; e certo una singolare impressione ei dovette riceverne nell'animo. Come già dissi Firenze era adatta a fornirgli tirocinio ed apparecchio: Roma sola poteva compiere la sua educazione artistica. Tanta grandezza di cose antiche e moderne non potè non agire fortemente sopra di lui, e sciogliendo il suo ingegno da quelle pastoie che per avventura lo tenessero ancora avvinto, aiutarlo a salire più alto, e a cercare quelle composizioni così ampie e così svariate, che paiono riflettere la universalità della coltura romana. E tale Roma durò finchè Raffaello ebbe vita. Gli occhi suoi non videro nè il sacco della città, nè la spogliazione delle tante sue ricchezze, non la profanazione d'infiniti tesori d'arte non la

[1] In una lettera al cardinal Grimani scritta da Lovanio dice: « Quid dicturus sit.... si adspiceret huc, religionis causa, ex ultimis usque terrarum angulis agminatim concurri? Parum christianum sibi quemque videri nisi Romam, nisi Romanum Pontificem viderit, seu numen quoddam terrestre, a cuius nutu ac renutu res universae mortalium pendeant? Denique si cerneret sub Leone X, compositis bellorum procellis, romanam Urbem non minus literis, quam religione florentem? aut quae una tam multos habeat ecclesiastica dignitate praeminentes, tot viros omni doctrinae genere insignes, tot mundi lumina, decoraque, ut orbem verius, quam urbem dixeris. » Lib. 29, lit. 72. In un'altra lettera, al Riario cardinal di S. Giorgio, Lib. 2, Ep. 3, si esprime così: « Et tamen non possum discruciari Romanae urbis desiderio, quoties animus recursat quam libertatem, quod theatrum, quam lucem, quas deambulationes, quas bibliothecas, quas mellitas eruditissimorum hominum confabulationes, quos mei studiosos orbis proceres, relicta Roma, reliqueram. »

iattura degli uomini: ma gli scolari suoi tutto videro, e n'ebbero a sostenere le dure prove, come diremo a suo luogo.

XV.

Ad Alessandro VI Borgia, era successo Pio III Piccolomini, il cui pontificato non ebbe durata maggiore di venti giorni; ed a Pio, Giulio II Della Rovere assunto al trono il primo novembre 1503. Egli era stato con subitanea acclamazione eletto, siccome il cardinale più potente di ricchezze e di autorità, e come uomo di grande animo in tempi che apparivano minacciosi. Comunque la storia abbia a segnalare in Giulio difetti e colpe grandi, rimane pur sempre uno dei personaggi più singolari e più eccelsi della storia moderna. Tanto più che al suo tempo già cominciava rapidamente a scadere la potenza morale dei Pontefici, e veniva meno quella specie di arbitrato che essi avevano esercitato per tanti secoli, consenzienti principi e popoli; il quale arbitrato poteva riguardarsi come pernio del diritto internazionale nel medio evo.[1] Vero è che Alessandro VI, aveva anche una volta, colla Bolla del 4 maggio. 1493, affermato il suo diritto, accordando a Ferdinando e ad Isabella di Spagna le nuove terre scoperte da Colombo e da scoprirsi da occidente a mezzogiorno.[2] Ma sebbene il Papato proclamasse

[1] Questo concetto fu ripreso e svolto con eloquenza dal Gioberti nel suo *Primato.*

[2] « Noi di volontà nostra, non a vostra richiesta ovvero di altri a riguardo vostro, ma sibbene per nostra mera liberalità e per la conoscenza che abbiamo delle cose, e per la pienezza della potestà apostolica, tutte le isole e terreferme scoperte e da scoprire in verso l'occidente e mezzogiorno, tirando e disegnando una linea dal polo artico al polo antartico, sia che le isole e terreferme e le isole trovate o da trovare stiano verso le Indie, o verso qualsiasi altra parte, la quale linea si discosti dal gruppo delle isole nominate *les Azores y Cabo*

ancora la sua autorità come fonte di possesso territoriale a principi e a popoli, il nuovo diritto pubblico pigliava inizio dall'autonomia di ciascheduna nazione, indipendentemente dalla gerarchia cattolica.

Giulio II presentì tanta mutazione di cose, e ne trasse la necessità di avvalorare la Chiesa mediante un dominio temporale suo proprio, che la fornisse di armi e di danaro, e la rendesse indipendente dagli altri potentati. Sino a quell'ora la sovranità della Chiesa, anche sulle Marche e sulle Romagne, era stata una specie di alto dominio, e n'erano vicari i signori delle molte sue città. Alessandro VI aveva tentato di sostituire ai tiranni di Romagna suo figlio, il duca Valentino; e questi era riuscito nell'impresa con quelle arti che servirono di esemplare al Machiavelli nella teorica del suo Principe.[1] A Giulio bastò avere assicurato alla sua fa-

Verde cento leghe verso occidente e verso mezzogiorno (a condizione però che isole e terreferme scoperte dal dì del Natale di Cristo dell'altro anno, quando vennero scoperte, non siano venute nel dominio di nessun altro re o principe cristiano) noi per l'autorità dell'onnipotente Dio stataci concessa nella persona di S. Pietro, e per il nostro ufficio di vicario di Gesù Cristo su questa terra, tutti quei domini e città e castelli e borgate e villaggi e diritti e giurisdizioni tutte, in virtù di questa lettera, noi li doniamo ed assegniamo a voi ed ai vostri successori ed ereditari Principi di Castiglia e di Leone. » V. il testo nel *Bullarium* stampato a Torino, tom. V, pag. 361. Bolla del 4 maggio 1493 riferita dal Leonetti, A. D. S. O. Papa Alessandro VI. Bologna, 1880. 3 vol. Vol. 1, c. 8, pag. 344 e segg. In questa bolla Alessandro chiama Cristoforo Colombo: Virum utique dignum et plurime commendandum ac tanto negotio aptum. Anche più tardi Leone X il 3 novembre 1514 concesse ad Emanuele re di Portogallo le terre, città e porti, anche ignoti, dal capo di Bajador e dal capo Naon sino alle Indie; ma lo fece per lettera e non con una bolla. Omai codeste concessioni apparivano piuttosto atti di mera forma che di efficace impero.

[1] L'Ariosto, nella satira I, dipingendo in generale i costumi della prelatura romana, descrive Alessandro VI e suo figlio, il duca Valentino.

Che fia s'avrà la cattedra beata?
Tosto vorrà li figli e li nipoti
Levar dalla civil vita privata.

miglia Della Rovere la successione alla linea Feltresca, che stava per estinguersi: con che il ducato d'Urbino, dopo la morte di Guidobaldo, passava a Francesco Maria figliuolo di sua sorella Giovanna. Ma egli mirava a fondare la potenza temporale della Chiesa, e a porre le Marche e la Romagna sotto il diretto governo di essa. Se non che a questo disegno si frapponevano molti ostacoli. Primo il duca Valentino medesimo, che nonostante la morte del padre, aveva autorità e credito; poi i tiranni che ancora tenevano parecchie città; infine i veneziani, che occupavano da tempo Ravenna e sopra il Valentino avevano acquistato recentemente Faenza, Cervia e Rimini.

Pertanto, sebbene Giulio fosse di natura impetuosissimo, seppe in questa occasione procedere cauto e dissimulato. Accarezzò il duca Valentino e gli diè stanza nel Vaticano stesso: poi gli chiese umanamente le fortezze, infine lo spogliò di ogni possesso colla violenza, e lo spinse a morire oscuramente nella Spagna. Domato costui, rivolse l'opera a spegnere gli altri signori, ed egli stesso recossi a Perugia accompagnato dai cardinali, e col solo prestigio e colla risolutezza sua tanto sgominò il Baglioni, che,

Non penserà d'Achivi o d'Epiroti
Dar lor dominio; non avrà disegno
Della Morea o dell'Arta far dispóti.
Non cacciarne ottoman per dar lor regno
Ove da tutta Europa avria soccorso
E faria del suo ufficio ufficio degno:
Ma spezzar la Colonna, e spegner l'Orso
Per tôrgli Palestrina e Tagliacozzo,
E dargli ai suoi, sarà il primo discorso.
E qual strozzato, e qual col capo mozzo
Nella Marca lasciando ed in Romagna,
Trionferà del cristian sangue sozzo.
Darà l'Italia in preda a Francia e Spagna,
Che sossopra voltandola, una parte
Al suo bastardo sangue ne rimagna.
Le scomuniche quindi empir le carte,
E quindi ministrar si vederanno
Le indulgenze plenarie al fiero Marte.

sebbene questi avesse riunito in città genti d'arme per difendersi, accolse riverente il Papa disarmato, e gli cedè la sua terra.[1] Poscia, continuando, scacciò a forza da Bologna i Bentivoglio,[2] protetti prima e poi traditi da Francia. Il disegno del fiero pontefice cominciava a prender forma, ed egli trionfò alla maniera degli antichi Cesari a Perugia, a Bologna, ed al suo ritorno in Roma.

I quali trionfi guerreschi di un Pontefice turbavano l'animo gentile e cristiano di Erasmo da Rotterdamo, che ad essi assistette non senza tacito gemito.[3] Nè quest'opera facendo, intrametteva Giulio di abbassare i baroni di Roma. Gli restavano da ricuperare le terre occupate dai veneziani; e qui l'impresa era più difficile, essendo Venezia allora uno dei potentati maggiori del mondo. Ma ciò nol rattenne, e

[1] Uno dei passi più notevoli nei discorsi sulle deche del Machiavelli, e che mostra la coerenza delle idee con quelle espresse nel Principe, è il seguente: « Fu notato dagli uomini prudenti la temerità del « Papa e la viltà di Giovanpagolo, nè potevano stimare donde si ve- « nisse, che quelli non avesse con sua perpetua fama oppresso il ne- « mico suo...., nè si poteva credere che si fosse astenuto per bontà o « per coscienza che lo ritenesse.... Così Giovanpagolo non ardì, aven- « done giusta occasione, fare un'impresa dove ciascuno avesse ammi- « rato l'animo suo e avesse di sè lasciato memoria eterna, sendo il « primo che avesse dimostrato ai prelati quanto sia da stimar poco « chi vive e regna come loro, ed avesse fatto una cosa la cui grandezza « avesse superato ogni infamia e ogni pericolo che da quella potesse « dipendere. » *Discorsi* L. I, c. 27.

[2] Giulio fe' coniare una medaglia colla scritta: *Bon. P. Jul. a Tyranno liberata.*

[3] Quod si impius est cui non placent omnia facta Pontificum, mihi in Julio et alia multa displicebant; et non mihi solum, sed optimis quibusque. Ex occasione loci qui est in Act. Cap. V confer triumphos quos, me spectante, Julius II egit Bononiae primum, post Romae, cum maiestate apostolica, qui coelesti doctrina converterunt orbem, qui sic miraculis florerent, ut umbra sola sanarent aegrotos; et hanc magnificentiam apostolicam praefero triumphis illis: in quos ipsos tamen nihil scribo contumeliose, tamen ut ingenue dicam tum spectabam non sine tacito gemitu. Desid. Erasmi Apologia adversus libellum Jacobi Stunicae cui titulum fuit: Blasphemiae et Iniquitates Erasmi. Lugduni Batavorum t. 9, col. 361.

quando alle sue intimazioni i veneziani risposero con un rifiuto, l'ira sua non ebbe freno: adoperò le armi spirituali, lanciando sulla repubblica l'interdetto, e annodò quella funesta lega fra sè, l'Imperatore, la Francia e la Spagna, la quale prese nome dalla città di Cambray dove era stata conchiusa, e produsse diuturni e terribili effetti.

In così estremo frangente, in così formidabile contesa, Venezia sola combattè contro tutti; e, degno premio della sua fermezza fu che, pur dovendo cedere al Papa le agognate città di Romagna, conservò nondimeno le sue provincie di terra ferma e il dominio del mare. Ma Giulio, conseguito il suo fine, ch'era di accrescere e consolidare il dominio ecclesiastico, e avvisando quanto grave pericolo sarebbe mantenere la occupazione straniera in Italia, e distruggere la potenza di Venezia, subitamente mutò il suo intento. Abbandonando gli alleati di Cambray, assolse Venezia, si ricongiunse con essa, e comandò al duca di Ferrara di cessare da ogni ostilità contro la repubblica, minacciandolo di scomunica e di guerra se nol facesse. E poichè questi ricalcitrava, Giulio, senza por tempo in mezzo, lo dichiarò decaduto da tutti i suoi feudi ecclesiastici, fra i quali ab antico era Ferrara, e gl'indisse guerra. Vecchio, tutto acciacchi, nel cuor dell'inverno, il Papa, spinto da quell'impeto che lo rendeva insofferente di ogni indugio, andò egli stesso ad assediare la Mirandola, e quivi aggirandosi fra i soldati, ed animandoli, espugnò la fortezza, e volle, dentro una cassa, farvisi portare per la breccia, appena fu aperta.[1]

Qual fosse lo stupore di Luigi XII di Francia a questi subitanei mutamenti, è facile immaginare. Egli non sapeva rinvenire, e ricordava quel tempo nel quale il Della Rovere, essendo ancora cardinale di S. Pietro in Vincoli, per-

[1] Era con lui Fabrizio Colonna. La fortezza era difesa da una donna italiana figlia di un maresciallo di Francia.

seguitato da Alessandro VI, s'era ricoverato in Francia, e vi aveva trovato larga ospitalità da Carlo VIII. Gli stavano impressi nell'animo i consigli che il cardinale aveva dato allora al Re suo cugino e suocero, di assalire il Papa ad un tempo nel temporale e nello spirituale, calando in Italia cogli eserciti francesi, e bandendo un concilio per dichiararlo perturbatore della pace fra i principi ed i popoli cristiani. Ora, perchè non userebbe egli contro di lui di quei consigli medesimi? contro di lui che lo aveva involto nella lega di Cambray, quasi suo malgrado, e poi lo tradiva per allearsi co' suoi nemici? Mosso da questi risentimenti, Luigi XII convocava una Sinodo a Tours, poi un Concilio a Pisa, e muoveva con gran nerbo di armati contro il Pontefice.

Quando queste novelle pervennero a Giulio, mal si può descrivere lo sdegno onde fu soprappreso, e avendo fatto scacciare vituperevolmente gli ambasciatori francesi dalla sua corte, levò quel grido che rimase poi famoso nella storia: fuori i barbari.

Certo i pericoli erano gravissimi: ma Giulio, lungi dall'avvilirsi, li affrontava con grandissima audacia. Laonde per opporsi al conciliabolo francese, convocava egli stesso un Concilio in Vaticano, e contro le armi francesi si collegava all'Imperatore, assoldando intanto poderose schiere di svizzeri. I primi eventi della guerra furono contrari al Pontefice; e la battaglia di Ravenna combattuta nel giorno di Pasqua del 1512, una delle più sanguinose che la storia registri, parve dare ai francesi balìa piena su tutta la penisola. La via di Roma era aperta, e lo sgomento della sconfitta (nella quale anche il legato pontificio, Giovanni de' Medici che fu poi successore di Giulio, era rimasto prigioniero) agitava e turbava siffattamente gli uomini, che da ogni banda vennero istanze a Giulio di porsi al sicuro. Ma tanta era la temerità di quell'animo indomito, che non solo

rifiutò quei consigli come pusillanimi, ma in mezzo all' universale sconforto, egli solo espresse fiducia nei suoi destini avvenire. E solo ebbe ragione; anzi la fortuna gli arrise assai più presto di quel ch' egli medesimo sperava, perchè bastò la calata degli svizzeri da lui assoldati, per indurre i francesi a ritirarsi, e poco dopo a rivalicare le Alpi. E mentre il Concilio di Pisa sparuto, timoroso, e quasi inerte si dileguava, al contrario il Concilio Vaticano riuniva quanto eravi di più eletto e potente nella gerarchia ecclesiastica. Infine Modena, Parma e Piacenza venivano nelle mani del Pontefice, che le aggregava agli Stati Pontifici. Così la baldanza francese era domata; però rimaneva sempre pericolosa quella di Spagna, la quale signoreggiava in Napoli. Il che essendo, un giorno, ricordato al Pontefice dal cardinale Grimani, il vecchio Giulio « crollando il bastone al quale si appoggiava, e fremendo con ira, disse che di certo, non disponendo i cieli altrimenti, presto i napoletani avrebbero anch' essi levato il collo da questo giogo.[1] » Tal' era lo stato delle cose, quando, nei primi di febbraio del 1513, Giulio II dopo brevissima malattia passò di questa vita.

Veramente Giulio II ebbe poche virtù di sacerdote, potrebbe dirsi anche di cristiano; ma come principe secolare fu di animo grande. L' ultima parte della sua vita contrasta mirabilmente colla prima, e ne redime i vizi e le colpe. Imperocchè dopo aver chiamato gli stranieri in Italia, bandisce egli stesso la indipendenza nazionale, e tentandola con

[1] Il Giovio, nella *Vita d' Alfonso d' Este*, dice: Giulio si accollò tanto volentieri titolo d'aver liberato l'Italia, che sopportava che gli fosse ascritto da ognuno; ma essendosi sentita la libera voce del card. Grimani, il quale gli disse che restava pur anco sotto il giogo il regno di Napoli, una delle più grandi parti d'Italia, il Papa crollando il bastone ecc. e segue con quello che ho riportato nel testo. Ediz. fiorent. 1553, p. 127. E questo brano fu poi riportato dal Porcacchi nelle annotazioni alle storie del Guicciardini lib. XI. Venezia 1623 pag. 325 *a*, donde veggo che gli scrittori moderni lo tolsero.

ardimento, ne lascia l'augurio e la speranza ai futuri. Gli uomini che ancora sentivano carità di patria, i poeti del tempo lo salutarono redentore d'Italia.[1] Se non che la forte anima di Giulio non poteva impedire quella decadenza del Papato e dell'Italia che già da gran tempo s'apparecchiava. Ma tre secoli e mezzo dopo, il suo nome veniva invocato di nuovo come auspice del risorgimento italiano. Pertanto, comunque voglia giudicarsi di lui come Pontefice, non si può negare ch'ei rimane nella storia come uno dei personaggi più attraenti per le sue singolari qualità. Grande semplicità e quasi rude, altezza di pensieri, audacia di propositi, tenacità nelle risoluzioni, aborrimento da ogni cosa infinta o volgare. Quella sua stessa impetuosità, quel prorompere nello sdegno, quell'eloquenza efficacissima sebbene disadorna, quell'incuria dell'odio altrui, quella splendida magnificenza nelle opere pubbliche, congiunta con parsimonia nell'amministrare, gli danno un posto singolare nella vita de'Principi.

I due grandi nostri storici Guicciardini e Machiavelli, i quali, per essere fiorentini, ebbero per lui animavversione, e non di rado recano degli atti suoi severo giudizio, pure entrambi rendono omaggio alle qualità sue rarissime, ai suoi concetti che stimano smisurati, all'ardimento e alla tenacità nell'attuarli. Che se il Guicciardini, parlando di lui cardinale, dice in un luogo ch'ei fu « fatale strumento e allora e prima e poi de'mali d'Italia[2] » in altro luogo, parla della « grandezza rarissima e della generosità del suo

[1] Vedi l'ode del Flaminio riportata anche dal *Roscoe* nell'appendice alla *Vita di Leone X* vol. 3, pag. 185. App. LXVIII che finisce così:

Italia est, quam tu tutanda sumis, et in qua
Est tua cum nostra, Marte, tuenda salus.

[2] Guicciardini *Storia d'Italia*, ediz. cit. Lib. IX.

animo;[1] » e lo paragona « a quell' Anteo, di che gli scrittori favolosi hanno lasciato memoria, chè quante volte domato dalla forza di Ercole toccava la terra, tante si dimostrava in lui maggior vigore. Il medesimo operavano le avversità nel Pontefice, che quando pareva più conculcato, risorgeva con l' animo più costante e pertinace, promettendosi dal futuro più che mai, non avendo perciò quasi altro fondamento che sè medesimo.[2] » E il Machiavelli, venuto in Roma ambasciatore dei fiorentini appo lui, sperimentandone l' aspro contegno, e mal sofferendone gli impeti, lo chiama « uomo rotto ed indiavolato[3] che vuol mostrare i denti ad ognuno:[4] » ma quando si pone a giudicarlo spassionatamente dice che « l' animo suo è grande e desideroso d' onore, e che è sempre stato tenuto uomo di gran fede.[5] »

Era naturale che quella grandezza d' animo che Giulio mostrava nelle facende politiche, la volgesse eziandio verso le arti, le quali a quel tempo stavano universalmente in cima del pensiero; sicchè tutti i Principi gareggiavano a proteggerle. Ma sopra tutti fu splendido Giulio. Egli fondò in Vaticano il museo delle statue, dove trasportò l' Apollo e il torso che, dal luogo ove li pose, furono chiamati di Belvedere, e posevi il Laocoonte, l' Arianna e più altre antichità di grandissimo pregio. Immaginò di ampliare e rinnovare la città di Roma, e coll' aiuto del San Gallo, già suo antico creato, allargò e compì la via detta Giulia e tutto il quartiere di Banchi, compreso la strada della Longara. Ma il San Gallo gli parve inferiore all' altezza del suo concetto,

[1] Guicciardini *Storia d' Italia*. Lib. VI, 2. Lib. VII.
[2] Guicciardini *Storia d' Italia*, Lib. IX. 3.
[3] Machiavelli *Lettere famigliari*, 17.
[4] Legazione alla Corte di Roma p. 35.
[5] Legazione alla Corte di Roma p. 11 e seguenti. Vedi anche su Machiavelli e sui suoi giudizi intorno a Giulio l' importante libro del Villari.

allorchè ripigliando un pensiero di Nicolò V, ideò di ricostruire la Basilica di S. Pietro, e di farne la prima chiesa del mondo. A questa impresa chiamò Bramante, e volle che subito facesse il disegno, e senza indugio ne incominciasse la esecuzione. Gli diè eziandio a fare alcune parti del palazzo vaticano, e quel cortile di S. Damaso dove sono le famose loggie che poscia compì Raffaello.

Giulio chiamò Michelangelo a Roma; acquistò il gruppo della Pietà, opera de' suoi primi anni, gli commise di scolpire il suo sepolcro che avrebbe dovuto contenere non meno di quaranta statue, e intanto gli ordinò di dipingere la volta della cappella Sistina. E mentre il Buonarroti s' affaticava in questa grande commissione, Giulio chiamò anche Raffaello, e gli diede a dipingere le stanze; così che si può dire che a Giulio II si devono le più grandi maraviglie dell' arte antica e della moderna, raccolte nel palazzo vaticano. E se ben si guardasse, dovrebbesi chiamare età dell' oro quella di Giulio II anzichè quella di Leone X.[1]

XVI.

Nell' aprile 1508 Raffaello era ancora a Firenze, anzi intendeva di rimanervi, sperando essere prescelto in alcuni lavori che al gonfaloniere Soderini spettava di ordinare; e ne abbiamo la prova in una lettera sua diretta allo zio Simone Ciarla del 21 aprile, nella quale lo prega di ottenergli una commendatizia pel gonfaloniere da Francesco Maria della Rovere. E chiede questa commendatizia « come

[1] A tal proposito il Capponi esprime questo pensiero: L' America doveva avere nome da Cristoforo Colombo, e l' ebbe da Amerigo Vespucci; il secolo XVI da Giulio II e lo ebbe da Leone X. Coloro a cui spetta l' onore secondo, presero il primo; due fiorentini lo tolsero a due genovesi. Capponi *Scritti editi ed inediti*, Firenze Barbèra 1877 vol. II, pag. 452.

suo antico servitore e famigliare, » e ne spera « gran utile per l'interesse di una certa stanza da lavorare la quale tocca a Sua Signoria di allogare.[1] »

Ma invece, il 5 settembre dello stesso anno lo troviamo già stabilito a Roma, e scrive a Francesco Francia, la lettera di che ho già parlato, scusandosi non potergli mandare il suo ritratto « per gravi ed incessanti occupazioni e lo prega di compatirlo perchè dice, « voi ben ancora avete provato altre volte che cosa voglia dire esser privo della sua libertà, e vivere obbligato a padrone. » È chiaro

[1] È bene riferire la lettera per intero; e suona così: Carissimo quanto padre. Io ho ricevuto una vostra lettera per la quale ho inteso la morte del nostro Ill.mo S. Duca, al quale Dio abbia misericordia all'anima, e certo non potei senza lacrime leggere le vostre lettere, ma transeat; a quello non è riparo, bisogna avere pazienza e accordarsi con la volontà di Dio. Io scrissi l'altro dì al zio prete che ne mandasse una tavoletta che era la coperta della nostra Donna della Prefetessa (Giovanna della Rovere): non me l'ha mandata: vi prego, voi gli facciate sapere quando c'è persona che venga, che io possa sodisfare madonna, che sapete adesso uno avrà bisogno di loro. Ancora vi prego carissimo zio che voi vogliate dire al prete (Don Bartolomeo suo zio paterno) e alla Santa (nome di sua zia paterna) che venendo là Taddeo Taddei fiorentino del quale abbiamo ragionato più volte insieme, gli farete onore senza sparagno alcuno, e voi ancora gli farete carezze per mio onore, che certo gli sono obbligatissimo quanto uomo che vive. Per la tavola non ho fatto prezzo e non lo farò se io potrò, perchè sarà meglio per me che vada a stima, e però non vi ho scritto quello di che non poteva e ancora non vi posso dare avviso: pur, secondo mi fù detto, il padrone di detta tavola dice che mi darà da fare per circa trecento ducati d'oro per qui e in Francia. Fatto le feste, forse vi scriverò quello che la tavola monta, che io ho finito il cartone; e fatto pasqua saremo a ciò. Avria caro se fosse possibile di avere una lettera di raccomandazione al Gonfaloniere di Firenze dal S. Prefetto, e pochi dì fa io scrissi al zio e a Giacomo, da Roma me la facessero avere: mi saria grande utile per l'interesse di una certa stanza da lavorare, la quale tocca a sua signoria di allogare. Vi prego che voi me la mandiate, che credo quando si dimanderà al S. Prefetto per me, che lui la farà fare, e a quello mi raccomandate infinite volte come a suo antico servitore e famigliare: un'altra raccomandazione al maestro..... e a Rodolfo, e a tutti gli altri..... XXI di aprile 1508. Il vostro Raffaello dipintore in Fiorenza.

che questo padrone è Giulio II. Ma qual fu la cagione di questo mutamento ne' suoi propositi? Il Vasari dice che Bramante, essendo suo parente, esortò Giulio II a chiamarlo a Roma, ma la parentela supposta non ha fondamento di sorta alcuna; e la esortazione è una mera congettura.[1] Vi sarebbe anzi un argomento in contrario, ed è questo: che nell' appartamento che il Papa era in vena di acconciare per sè, avevano già lavorato, e tuttavia lavoravano pittori più che sufficienti di numero e di valore, e fra essi quel Bartolomeo Suardi, discepolo e creatura di Bramante che per ciò fu detto il Bramantino.

Giova pertanto cercare una congettura più verisimile, e tale parmi la seguente. Nel giorno 11 di aprile, dieci giorni prima che Raffaello scrivesse, moriva Guidobaldo, e due giorni dopo, cioè il 13 di aprile, Francesco Maria della Rovere già da lui adottato, addiveniva duca d' Urbino.[2] La casa Montefeltro s' era mostrata sempre proteggitrice di Raffaello. Ora toccava al figliuolo di Giovanna[3] salito a così grande altezza il proteggerlo, sicchè parmi lecito il supporre che quando Francesco Maria fu pregato da parte di Raffaello di raccomandarlo al gonfaloniere Soderini, consigliasse piuttosto il giovane suo conterraneo di andare a Roma, come a luogo più conveniente di Firenze alla sua professione, e si offerisse di raccomandarlo al Pontefice suo zio presso il quale molto poteva. Ma che che sia di ciò, come dissi, verso il fine del 1508 Raffaello era stabilito a Roma.

[1] È una inesattezza del Vasari ripetuta poi dal Passavant e da molti altri.

[2] Francesco Maria era già tornato in Urbino qualche tempo prima della morte di Guidobaldo. Giulio lo amava assai; tanto che dopo breve ira, gli perdonò di avere ammazzato di propria mano il Cardinale Alidosi in Ravenna.

[3] Dicemmo già che nel 1504, la madre di Francesco Maria, Giovanna sorella di Giulio II, aveva raccomandato Raffaello al Soderini, se è genuina la lettera pubblicata.

Aveva papa Giulio sentito repugnanza dal rimanere nell'appartamento detto dei Borgia, che era stato dipinto dal Pinturicchio, ma dove troppo abbondavano i ricordi del suo predecessore: perciò aveva scelto un appartamento nel piano superiore.[1] Attigue a questo appartamento erano quattro sale, le quali di poi hanno preso il nome dalle pitture che vi fece Raffaello. La prima, più grande, detta oggi di Costantino, credesi che servisse ai grandi conviti; quella dell'Incendio di Borgo o Torre Borgia, alla cotidiana mensa del Papa; quella della Disputa del Sacramento o della Segnatura, era il luogo ove il Papa recavasi a firmare gli atti più importanti;[2] quella infine d'Eliodoro era forse la camera di ricevimento. Ivi, come ho detto, avevano lavorato, e lavoravano, da tempo, diversi pittori, Bramantino, il Perugino, il Sodoma, e Baldassare Peruzzi. Alcune vôlte ed alcune pareti delle stanze erano finite, altre no. A Raffaello commise Giulio di dipingere i quattro medaglioni sulla vôlta della stanza della Segnatura, di cui gli ornati eransi dal Sodoma in gran parte compiuti, e tuttora si vedono.

Pertanto nel 1509 Raffaello cominciò a dipingere i quattro medaglioni del soffitto della stanza della Segnatura, e vi raffigurò la *Teologia*, la *Filosofia*, la *Poesia*, e la

[1] Paride di Grassi, dicembre 1502, 26 nov., dice: Hodie Papa incoepit in superioribus mansionibus palatii habitare, quia non volebat videre omni hora, ut mihi dixit, figuram Alexandri predecessoris, inimici, quem maranum et Judaeum appellabat et circumcisum. Quod verbum cum ego cum nonnullis domesticis riderem, ipse quasi aegre tulit a me, qui non crederem ea quae diceret de Papa Alexandro, quia esset circumcisus, et cum ego replicarem: quod si placeret ipsam immaginem delere de pariete, ac omnes alias simul cum armis illius pictis, non voluit, quia hoc non deceret, sed ipse non volebat ibi habitare ne recordaretur memoria illius pessima et scelerata. (Dal manoscritto nella Biblioteca Comunale di Bologna).

[2] Giovio. *Notizie su Raffaello*, pubblicate per la prima volta dal Tiraboschi in appendice alla sua Storia letteraria.

Giurisprudenza ovvero la Giustizia. Questa riunione delle Facoltà, come taluni le chiamarono più tardi, rispondeva ai sentimenti onde il secolo decimoquinto era animato, il quale mirava a congiungere insieme l'ardore per l'antichità e il culto del cristianesimo. E molti studiosi di quel tempo, stimavano bello, ed agevole riunire la contemplazione e l'azione, la fede e la ragione. Queste quattro figure, notissime oggi per le tante incisioni che ne furon fatte, piacquero siffattamente a Papa Giulio, che volle di subito cancellati tutti i dipinti antecedenti, sì in questa che nelle altre stanze, e che tutta l'opera al solo Raffaello fosse allogata. Alla qual distruzione repugnando il giovine artista, questo solo ottenne, che la pittura e gli ornati fatti dal Sodoma nella vôlta rimanessero intatti;[1] che parimenti si preservasse la pittura delle vôlte fatta dal Perugino, e dal Peruzzi nelle due stanze attigue, e che prima di cancellare i dipinti dalle pareti, si copiassero i ritratti che Bramantino vi avea posto: le quali copie ottenne monsignor Giovio, ma ora sono perdute.

È naturale il pensare che Raffaello sentisse, come questa preferenza subitanea data a lui sopra antichi maestri poteva suscitargli gelosie; ma d'altra parte non v'era modo di resistere alla volontà di Giulio. Se non chè dal seguito della storia si vede come l'amorevolezza di Raffaello e più tardi anche la grandezza sua potè spegnere in sul nascer loro queste animosità, avvegnachè sappiamo che col Sodoma

[1] V. Vasari, t. VIII, p. 16. Già prima avevano lavorato in queste sale Pier della Francesca, Bartolomeo della Gatta e Luca Signorelli. V. Guasti Nota al Passavant vol I. Le Monnier pag. 91. Nella Biblioteca Corsiniana conservasi del Sodoma documento che ricevette 50 ducati a buon conto dei suoi lavori il 13 ottobre 1508. V. Cugnoni, nota 90 alla vita di Agostino Chigi. *Archivi della Società romana di storia patria*, v. 2, 1879, p. 486. E Lorenzo Lotto riceveva il 7 marzo 1509 cento ducati, « pingens in camera nostra. » Zahn, *Notizie artistiche* tratte dall'Archivio segreto Vaticano, p. 17, cit. dal Müntz, p. 320.

usò famigliarmente e anche con Baldassare Peruzzi, al quale ebbe occasione appresso di prestare servigio.[1]

Adunque, lasciati intatti gli ornati del Sodoma nella vòlta della stanza della Segnatura, Raffaello oltre ai quattro medaglioni sopranominati, vi pose altri quattro quadri; di costa alla Teologia il *Peccato originale;* di costa alla Filosofia una *Musa che contempla l' universo;* alla Poesia, *Apollo e Marsia;* e alla Giurisprudenza il *Giudizio di Salomone;* i quali soggetti ben s' accordavano con le quattro figure principali. Anzi si può dire che esse diedero l' intonazione a tutte le stanze. Imperocchè nella parete che è sotto la Teologia, fece la così detta *Disputa del Sacramento,* ossia l' accolta dei Santi Padri e dei teologi della Chiesa intorno all' altare, dove s' adora il quotidiano miracolo della Eucaristia. Nella parete che è sotto la Filosofia pose la *Scuola d' Atene,* ossia l' eletta de' filosofi antichi congregati nel portico: sotto alla Poesia il *Monte Parnaso* con Apollo, le Muse e coi più insigni poeti: e sotto alla Giurisprudenza, pose prima tre figure allegoriche: *Prudenza, Fortezza,* e *Temperanza,* e più giù da una parte *Gregorio IX che promulga le decretali* e dall' altra *Giustiniano che consegna a Triboniano il Codice.* Laonde si

[1] Da un antico catasto dell' arciconfraternita dei Lombardi presso la chiesa dei SS. Ambrogio e Carlo in via del Corso, si ha la seguente notizia. Due case (lasciate dal cardinale Alessandrino nel 1509) furono dall' ospedale concesse in enfiteusi a seconda generazione ai fratelli Baldassare e Pietro Peruzzi pittori, accedendo in sicurtà pei miglioramenti Raffaello Sanzio da Urbino, come da istrumento del 18 novembre 1511 per gli atti di Andrea de' Persis notaio. Lo strumento, registrato in un volume membranaceo, si conserva ancora nell' archivio di detta arciconfraternita. Ma essendo stato per parecchi giorni sotto l' acqua con molte altre carte di quell' archivio, nella inondazione che avvenne sotto il pontificato di Clemente VIII è in gran parte ridotto illegibile: però del suo contenuto fa fede la memoria catastale di cui ho detto sopra. Questa importante notizia mi fu comunicata dal signor Costantino Corvisieri, al quale ne rendo pubbliche grazie.

vede che questa stanza è come un poema le cui parti si collegano, e intendono tutte ad un medesimo fine.

Che se la eccellenza della esecuzione, sopratutto per quanto riguarda i chiaroscuri, la prospettiva, ed il colorito, non può essere da noi gustata qual era, perchè questi freschi più volte ebbero a patire il restauro,[1] pure, quanto alla composizione ed al disegno ci è lecito ammirarli come ai tempi dell'autore. E si può dire che a questo poema sacro, come alla Divina Commedia, han posto mano e cielo

[1] Nel *Dialogo della pittura* di messer Lodovico Dolce intitolato l'*Aretino* (Firenze 1557) p. 11 dicesi che dopo il saccheggio di Roma Clemente VII volle rifare alcune teste guaste dai soldati in queste stanze e le fece rifare da Bastiano (Sebastian del Piombo). E trovandosi Tiziano in Roma, andando un giorno con lui in compagnia per quelle camere, giunto a quella parte dove avea rifatto le teste Bastiano, gli domandò chi era stato quel presuntuoso ed ignorante che aveva imbrattati quei volti, non sapendo però che Bastiano gli avesse riformati. Altri ristauri furon fatti appresso. Ultimo è quello di Carlo Maratti, del quale abbiamo una memoria, da lui stesso scritta, e inserita nella vita del medesimo di Gian Pietro Bellori sino al 1689, continuata e poi terminata da altri. Vedi *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII con la vita dei medesimi* Roma presso de' Rossi 1731. Si vede che avendo egli già compito il restauro della Farnesina, gli fu allogato quello delle stanze vaticane. Ivi tutti gli ornamenti del basso furono rifatti; e le pitture, dice, lavate con vino greco e panni bianchi. Però nella stanza dell'Eliodoro e in quella dell'Incendio, il fumo che le copriva era troppo oscuro perchè bastasse la lavatura. In questo lavoro il Maratti adoperò quattro giovani della sua scuola, i quali stuccassero diligentemente tutte le cicatrici e riempissero tutti quei vani, avvertendoli di non punto pregiudicare a quello che si ritrovava conservato, ma che solo colorissero i luoghi dov'era bisogno e si accompagnasse bene l'antico in guisa che non apparisse rinnovato cosa alcuna. Posto ancora che questo lavoro si riferisse soltanto ai basamenti, e che alle pitture delle pareti si facesse solo la lavatura, è chiaro che si toglievano così le velature e in parte si nuoceva loro. E veramente, lo stesso Maratti non può tacere « che in pochi giorni si levò un grandissimo sussurro, dicendosi dapertutto che si guastava ogni cosa, e che i giovani operavano a loro capriccio, senz'ordine e disegno del loro maestro. » Ma Innocenzo XI venne di persona a vedere il restauro, e lodò il Maratti, e lo confermò nella commissione datagli, pag. 227 e pag. 241 a 245.

e terra. Nè mai più fu commesso ad alcun pittore di ritrarre un'assemblea di uomini famosi in qualsivoglia parte delle scienze e delle arti, che innanzi tutto ei non venisse ad erudirsi alle composizioni della Disputa del Sacramento e della Scuola d'Atene.

Anche questi affreschi della stanza della Segnatura sono così noti per ogni maniera di copie, di stampe, e di disegni, che il descriverli partitamente potrebbe parere soverchio. Mi sia lecito soltanto toccar di qualche episodio. Nella Disputa del Sacramento, pose Raffaello nel cielo la Trinità al di sopra dell'altare, e pose i profeti e i martiri maggiori dell'antico e nuovo testamento sopra i dottori che in cerchio disputano, quasi ispiratori e testimoni loro. Fra i teologi pose anche Dante,[1] e dietro a lui Frate Girolamo Savonarola, del che non si può dubitare, confrontandone le fattezze a quelle degli altri ritratti che ne rimasero.[2] Ma come mai, quell'uomo che solo dieci anni prima era stato impiccato ed arso come eretico, campeggia qui fra i personaggi più eminenti della Chiesa? Sarebbe inesplicabile questo fatto, attribuendolo a semplice impulso del giovane artista, mentre la natura sua era alienissima dal contradire alla gerarchia cattolica, o ad una di quelle bizzarrie delle quali molti pittori ci hanno dato l'esempio. Siffatte licenze non erano concesse sotto Giulio II, perchè nulla sfuggiva alla sua perspicacia, e nulla poteva sottrarsi alla sua volontà, ondechè la interpretazione si vuol cer-

[1] Benozzo Gozzoli aveva dipinto a Montefalco in un ovale il ritratto di Dante coll'epigrafe: Theologus Dantes nullius dogmatis expers. E prima di lui Giovanni del Virgilio bolognese, e amico al grande poeta, ne aveva cominciato l'epitaffio colle parole: Theologus Dantes etc.

[2] Il Rosini nella sua storia a provare che quel ritratto di un domenicano non è il ritratto del Savonarola, diedelo inciso, ma egli è appunto nel confronto di quell'incisione con il ritratto del Savonarola, sopratutto là dove è figurato nelle sembianze di S. Pietro Martire, che spicca la somiglianza. V. Marchese *Vita dei più insigni Pittori Domenicani* vol. 2, p. 561.

care piuttosto nell'animosità di Giulio contro il suo predecessore. Il quale forse avrà detto fra sè medesimo: Alessandro volle dannare il Savonarola al supplizio, e disperderne le ceneri come di un malfattore: io farò che il mio pittore lo glorifichi in Vaticano.

Come alla Teologia risponde la Disputa del Sacramento, così alla Filosofia risponde la Scuola d'Atene. Ed è singolare che un così semplice concetto sia poi stato franteso e contorto per guisa da alcuni, sino a supporre che l'artista abbia voluto rappresentare S. Paolo disputante in Atene. Imperocchè non avrebbe senso veruno l'accolta di tanti filosofi e matematici, e troppo ferirebbe la mente l'anacronismo di S. Paolo conversante con Platone e con Socrate.[1] Laddove per lo contrario è pienamente giustificata la riunione di questi filosofi di riscontro ai teologi ed ai padri della chiesa.

Adunque nella scuola d'Atene tiene il mezzo Platone e accenna al cielo, sentenziando in quell'atto che tutto muove da Dio, e a Dio ritorna. È a lui vicino Aristotile: il quale mostra nel volto e negli atti un sentimento di ossequio e di riverenza verso il maestro. Socrate fa stupendo contrasto

[1] Anche recentemente il Grimm ha ripreso a sostenere questa tesi (*Fünfzehn Essays von Hermann Grimm.* Berlin 1882) con molta sottilità. Ma come tal pensiero nacque? Mi sembra probabile che provenga da ciò, che l'incisore Francesco Filippo Thomassin nella stampa che ne fece, nel 1617, in Roma, scrisse sotto di essa l'argomento colle parole degli atti degli apostoli che si riferiscono a S. Paolo in Atene disputante fra gli Epicurei e gli Stoici, e anche pose un nimbo e un diadema intorno al capo delle due figure principali. Queste alterazioni nei facitori di stampe erano comuni. Già prima Agostino Veneziano nell'altra stampa di questo fresco fatta nel 1524, non di tutta la pittura, ma solo di un gruppo a sinistra quello dove sono Averroè, Pitagora, e i due giovani reputati Francesco Maria della Rovere e Federico Gonzaga, aveva trasfigurato Pitagora in S. Marco evangelista; e del giovanetto che presso a lui s'inchina, aveva fatto un angelo colle note della salutazione evangelica. Così parmi spiegato come nacque e si diffuse quella intitolazione che mi pare manifestamente erronea.

con Alcibiade col quale diresti che per dilemmi dialogizza. Diogene, sdraiato sullo scaglione, seminudo ed incolto, è emblema della dottrina cinica che professava. Nell'Archimede calvo, chinato, colla fronte rilevata, e che col compasso segna linee matematiche, è raffigurato il grande architetto che onora la sua Urbino ed il mondo: Bramante. E tanto più a ragione lo ha qui ritratto, perchè bramantesca al tutto è l'architettura del portico, dove la bella scuola è adunata. Chi sia quel giovinetto che leva in su la faccia verso lui, e che è una delle più felici ispirazioni dell'artista; chi sia l'altro dalla bionda capigliatura che riguarda la tavola figurata, non sappiamo; ma è assai probabile che siano anch'essi ritratti. Dalla parte opposta a Bramante è un giovane con lunghi capelli e col manto bianco, e le comuni descrizioni dicono questi essere Francesco Maria della Rovere duca di Urbino, quel desso che, secondo le mie congetture, avrebbe raccomandato Raffaello allo zio Pontefice. E aggiungono che quel giovinetto che ivi presso sporge il capo dietro alla figura di Averroè, rappresenti Federico principe di Mantova, che era stato mandato a Roma per esservi educato. Vuolsi da taluno che il Zoroastro rappresenti Baldassar Castiglione; ma non pare il suo ritratto. Quanto agli altri, si afferma che i due a destra dietro Bramante, e presso l'estremo arco, che stanno in piedi e guardano lo spettatore siano Raffaello medesimo e Pietro Perugino. Raffaello molto verisimilmente, il Perugino no certo. Non sono quelle le sue fattezze, così distinte nella sala del Cambio a Perugia, e ripetute esattamente nella galleria de' ritratti a Firenze.[1] Ma se guardiamo invece ai ritratti degli altri pittori contemporanei, assai somiglianza troviamo fra questo personaggio ed il Sodoma; e la

[1] Anche il Muntz, p. 353, dice che i due sono Raffaello e il Perugino, e ne dà una tavola accurata.

probabilità che sia desso cresce grandemente, quando si ricordi ch' egli era autore degli ornati della volta. Fu degno dell' animo gentile di Raffaello unire così i due artisti, che, per verità, con misura tanto diversa, pur entrambi avevano lavorato in quella stanza medesima.

Quanto all' affresco che rappresenta il Parnaso, gli tornò acconcio figurare il monte, per lasciare adito alla finestra, e postovi in cima Apollo e intorno a lui le bellissime Muse, nelle pendici rappresentò i grandi poeti, fra i quali Omero ci occorre primo allo sguardo; vedi poi Dante che segue Virgilio, e Saffo, e Corinna, e dietro ad essa il Petrarca, intantocchè taluni imaginarono che quella non fosse Corinna, ma sì madonna Laura. Dall' altra parte, lungo il clivo, Pindaro, Orazio, e sotto di essi il Sannazaro, e dicono anche il Tebaldeo, chiari entrambi nel loro tempo.

Di fronte, sono dipinte le tre figure allegoriche che ho accennate sopra; fra le quali la Fortezza (con manto rosseggiante) palpa il collo di un leone e tiene in mano il ramo di quercia simbolo di casa della Rovere. Sotto di essa in Gregorio IX, che dà le decretali, è figurato lo stesso Giulio, e presso di lui, in atto di reggere il piviale, due cardinali, Giovanni e Giulio de' Medici, entrambi futuri Pontefici, l' uno sotto il nome di Leon X, l' altro di Clemente VII. Un altro dei cardinali che gli stanno dietro è Alessandro Farnese, anch' egli Pontefice futuro col nome di Paolo III. Colui che riceve il libro inginocchiato davanti al Papa, ritrae le fattezze del prelato Antonio del Monte. Quanto all' altro affresco corrispondente, dove Giustiniano imperatore porge i digesti a Triboniano, e vi assistono due giureconsulti, vestiti secondo il costume colle zimarre rosse foderate di pelle, ci è d' uopo dire che se sotto a quelle figure si asconde qualche ritratto, rimane a noi ignoto.

Di questi affreschi vennero sino a noi alcuni disegni, i quali, secondo che ho praticato innanzi, brevemente indicherò.

Della Disputa del Sacramento si conservano studi parziali in Inghilterra a Windsor e ad Oxford; in Francia nel museo del Louvre, e in quello di Lilla, e ve n'ha uno altresì (sebbene contestato da qualche critico) nella collezione d'Aumale; in Germania nella collezione Albertina di Vienna, e nel museo Städel a Francoforte; in Italia nella Biblioteca Ambrosiana di Milano. Ivi è anche il prezioso cartone della scuola d'Atene. Per istudio della quale, e specialmente della testa di Bramante, e di altri gruppi si hanno disegni nella collezione Albertina. Questa collezione contiene infine qualche disegno per il Parnaso, come la Calliope e Dante; e Oxford possiede tre teste di poeti, a penna.

Sebbene il maraviglioso ingegno di Raffaello basti a spiegare la grandezza del concetto ideale e poetico di questa stanza, pure è certo che, per rispetto alla erudizione, egli giovane di venticinque anni e sino allora dedito solo all'arte sua, non poteva esserne fornito in tanta dovizia da non ricorrere ad altri per consiglio ed aiuto. Codesto è assai ovvio; e siccome in quel tempo a Roma abbondavano gli umanisti, per eccellenza eruditi, e Raffaello ebbe tosto fra loro molti amici, come mi accadrà di dir più oltre, così è facile pensare che gli fossero offerte in copia quelle notizie particolari, e quei suggerimenti dei quali poteva abbisognare. Bensì taluni hanno voluto determinare più precisamente, ch'egli siasi rivolto per consiglio all'Ariosto, o a voce quando fu in Roma, o poscia per lettere. Certo la cosa è possibile, perchè l'Ariosto venne a Roma nel 1509 ambasciatore di Alfonso duca di Ferrara, contro il quale Giulio II era fortemente irritato. Vennevi, come scrive egli stesso,[1]

A placar la grand'ira di Secondo.

[1] Satira, 2, v. 132.

Ma non gli riuscì, anzi per quanto ne lasciarono scritto suo figliuolo Virginio e suo fratello Gabriele, pare ch' egli ebbe gran ventura a fuggirsene, perchè Giulio II, colla sua furia, gridò che voleva farlo gittare in mare.[1] In quel frangente pericoloso, Ariosto non potè aver mente, nè tempo di occuparsi dei disegni di Raffaello. E quanto alla supposta lettera indirizzatagli a tal fine, non ne abbiamo punto la prova.[2] Ma come dissi, fra gli umanisti, e i letterati che abbondavano a Roma, Raffaello non dovè penare a trovar chi gli fornisse materia acconcia al suo soggetto. Nè egli stesso era digiuno di lettere; anzi talora scriveva versi, come si può vedere da un sonetto amoroso che di lui ci rimane, e che compose mentre stava apparecchiando i disegni per la Disputa del Sacramento.[3]

Gli affreschi della stanza della Segnatura, nei quali egli

[1] Il Barotti, *Memorie storiche di letterati ferraresi* nel vol. I, pag. 223-225, pubblica le memorie di Virgino, figlio di Lodovico Ariosto, o, a meglio dire, gli appunti, come s' egli avesse voluto distenderne la vita. In uno di questi appunti si legge: « Di Papa Giulio che lo volle far trarre in mare. » Il carme poi di Gabriello suo fratello è intitolato: *in obitu Ludovici Areosti*, e fa anche menzione di un gran pericolo di vita che egli aveva corso a Roma, e dopo aver detto che egli vi era andato solo, in mezzo ad aperti pericoli, soggiunge:

> Sed quam pene tuo foedasti sanguine ripas
> Tybridis, inque illis jacuisti frigidus agris.

A pag. 238, vol. I, del Barotti, si leggono alcune note dichiarative di questi versi. Forse fù una espressione, ab irato, di Giulio, per significare il suo sdegno contro Alfonso; ad ogni modo non era momento per l' Ariosto di rivolgere l' animo a cose d' erudizione.

[2] Il Richardson, nel suo *Trattato della Pittura,* vol. III, pag. 372 dice che il cavaliere del Pozzo possedeva una lettera di Raffaello all' Ariosto nella quale chiedevagli consiglio sulla Disputa del Sacramento. Ma di questa lettera non si è mai saputo altro, nè mai più fu veduta; onde è lecito ancor dubitarne. Cit. dal Passavant, vol. I, pag. 504.

[3] Il sonetto, per intero di carattere di Raffaello, trovasi al British Museum, e fu illustrato testè dal sig. Luigi Fagan, *Raffaello Sanzio: his Sonnet in the British Museum.* Londra 1884. Nel foglio posseduto dall' Albertina che ho citato sopra, insieme allo schizzo di figure per la disputa del Sacramento, si leggono bozze di questo sonetto.

lavorò quasi solo, o ebbe certo la massima parte, non pur nell'invenzione e nel disegno, ma altresì nell'esecuzione, furono compiti dal 1509 al 1511,[1] e alcuni veggono in quelli il più alto segno che l'arte toccasse giammai. Io non contradico a siffatto giudizio; ma pari di bellezza mi paiono, dello stesso Raffaello, alcuni affreschi di altre stanze, e i disegni per gli arazzi, e infine parecchi dei quadri che in quel tempo, e appresso, venne dipingendo: coi quali per dir così alternava le occupazioni, e sollevavasi dalla grande impresa; proprio come Virgilio (col quale ha tanta somiglianza) che mentr'era intento all'Eneide, o finiva le Georgiche o componeva qualche canto pastorale delle Buccoliche.

Ho detto che la stanza della Segnatura fu compita nel 1511: essa eccitò universale ammirazione e letizia in Roma, onde Giulio subitamente gli ordinò che cominciasse le stanze vicine, e gliene diede assai verosimilmente i soggetti. Ivi non più un concetto unico, e, come nella stanza della Segnatura, un poema pieno di proporzione in tutte le sue parti, mirante al fine dell'accordo della religione colla filosofia, delle lettere colla giustizia, ma bensì svariate rappresentazioni di fatti storici, sotto il velame dei quali si nasconde la esaltazione di Giulio stesso come Papa e come Re. Il soggetto dell'uno, è preso dall'antico testamento. Quivi si narra che Seleucio re d'Antiochia avendo saputo come nel tempio di Gerusalemme si custodivano grandi ricchezze, mandò il suo ministro Eliodoro a predarle. Al quale il sacerdote disse che quel tesoro era formato con depositi di vedove e di pupilli, e lo scongiurò di non volersene impadronire. Ma Eliodoro proseguì nella temeraria impresa, ed entrò nel tempio co'suoi satelliti risoluto di compiere il sacrilego atto. Stavano i sacerdoti prostrati dinanzi agli altari invo-

[1] Tale è la data che si legge nello stipite della finestra della stanza della Segnatura.

cando il Cielo: nelle vie della città e nelle case errava la gente mesta e confusa, e le donne, co' cilizi sul petto, si affollavano nelle piazze. Ed ecco che mentre Eliodoro metteva le mani sul tesoro, un terribile cavaliere apparve nel tempio, vestito di armi dorate, e correndo sopra il rapitore, lo gittò in terra sotto i piè del cavallo. E presso al cavaliere venivano, altresì correndo, due giovani di virile beltà e con adorne vesti, e portavano in mano flagelli coi quali percossero Eliodoro e i suoi.[1] Questa è la scena commessa da Giulio, per esprimere le minaccie dell'Onnipotente contro coloro che si attentassero a spogliare la Chiesa de' suoi possedimenti terreni, e si può ben credere che volle in Eliodoro simboleggiare Luigi XII re di Francia. Raffaello ha dipinto *Eliodoro* nel momento in cui il cavaliere divino lo atterra; e dietro al cavaliere vengono i due giovani flagellatori: i sacerdoti pregano e la circostante turba di uomini e di donne stanno tra stupefatti ed esaltati. Ma perchè l'allusione sia più chiara, al lato esterno del tempio, apparisce Papa Giulio stesso portato in sedia gestatoria. Dei due portatori l'uno è certamente Marcantonio Raimondi suo discepolo, anzi, come dirò appresso, quello fra i suoi discepoli in cui meglio si trasfuse la ispirazione e il sentimento del maestro; il secondo dicono essere Giulio Romano, altro suo scolaro, e quel prelato che è vicino a Marcantonio è il Segretario dei memoriali, Giov. Pietro Foliani da Cremona, come si legge su la pergamena che tiene in mano.

L'altro fresco ordinato pure da Giulio II, nel quale di nuovo apparisce la sua persona, è il *Miracolo di Bolsena,* ed intende a provare che indarno l'incredulo nega il miracolo, quando Dio stesso lo rende a suoi occhi sensibile. Imperocchè nel sacrificio della messa, al punto dell'elevazione, l'ostia consacrata sanguina, per convincere di falsità i dubbi

[1] Libro de' Maccabei, cap. III.

che il sacerdote celebrante nutriva nell'animo sulla transustanziazione. E tu hai di fronte l'altare che piramideggia, e il prete, nel punto che sta per sollevare l'ostia, atterrito e umiliato del veder rintuzzata la propria incredulità; e dietro a lui chierici coi ceri, e popolo di donne, di uomini e di fanciulli che via via nel quadro digradano, tutti intenti al novo prodigio. Dall'altra parte è inginocchiato, dietro l'altare, esso Giulio II, e dopo lui due cardinali e due prelati. Nel basso gli svizzeri della guardia pure inginocchiati, i quali sino a quel momento non sembrano essersi accorti del grande evento. Quei cardinali sono verisimilmente ritratti dal vero, e il primo credesi il Riario uno dei maggiori e più potenti del sacro collegio: ed è molto probabile che siano ritratti anche gli svizzeri, come si vede dalle faccie rubeste, dai capelli rossastri, dal piglio di montanari, propri caratteri di quella stirpe. Il miracolo di Bolsena, oltre la perfezione del disegno, fu giudicato emulare nel colorito i più eccellenti dipinti veneziani.

Il museo del Louvre possiede un disegno a penna per istudio del gruppo di Giulio II nell'Eliodoro, e il museo di Lilla un disegno per istudi parziali del Miracolo di Bolsena.

Questi due freschi erano da Raffaello compiti nel 1512; e nel novembre di quell'anno, Michelangelo scoperse la volta della Sistina. A costa a costa stavano due forme diverse dell'arte, eppure entrambe sublimi; e ben si può immaginare, e lo dicono i contemporanei, quanta porgesser materia alle disputazioni e allo studio. Giulio II dovette sentirne esaltazione, se non che poco potè goderne, perchè nel 20 febbraio dell'anno susseguente egli moriva, e, dopo brevissimo conclave, era assunto al Pontificato il cardinale Giovanni de'Medici assumendo il nome di Leone X.

Prima che io parli di lui, mi è d'uopo toccare di alcune altre pitture che Raffaello eseguì in questo medesimo tempo,

cioè dal 1508 al 1513, per commissione di altri, ancorchè stesse principalmente agli ordini di Giulio II.

XVII.

Innanzi tutto mi cade in acconcio di fare una osservazione che a taluni parrà ostica, ma sforzami il vero. Imperocchè una parte non minima dei quadri che pur adornano le gallerie pubbliche e le private, e si onorano come lavori di Raffaello, appartengono ai suoi scolari, ai quali egli, o si contentava di darne l'idea, o fors'anche il disegno, o li correggeva con qualche tocco di suo pennello. E siccome questi quadri anch'essi hanno pregi molti e grandi, il desiderio di possedere opere genuine dell'Urbinate fece sì, che senz'altro a lui fossero tutti attribuiti. Ora io non intendo di entrare in questo vasto pelago, per la qual cosa toccherò soltanto delle pitture, delle quali sembra non potersi dubitare che sono di sua mano, o dove almeno si riconosce chiaro il suo concetto, il suo disegno, e il tocco del suo pennello.

La fama delle Madonne da lui fatte nel tempo che era a Firenze, si era sparsa dovunque; onde ne riceveva sempre novelle commissioni, anzi probabilmente aveva già promesso di farne parecchie, quando venne da Firenze a Roma. E mi conferma in questo pensiero la forma ovale delle due tavole, che sono la Madonna d'Alba e la Madonna della Seggiola,[1] perchè cotal forma era specialmente fiorentina. Queste Madonne sono soavissime, e benchè diverse fra loro, hanno entrambe quella ispirazione che le rende tanto singolari ed ammirate. La *Madonna*

[1] Parecchi scrittori reputano che la Madonna della Seggiola fosse fatta più tardi. A me sembra veramente lo stile similissimo a quello delle figure femminili dell'Eliodoro, e del miracolo di Bolsena.

del duca d'Alba, prese questo nome sol quando passò in Ispagna nella galleria di cotesta famiglia; ma fu collocata in origine nella chiesa di Nocera dei Pagani, ed ora è a Pietroburgo. In mezzo al paese la Vergine sta seduta per terra, e tiene dinanzi un libro aperto (motivo che tante volte egli in varie forme rappresentò), il Bambino riceve una croce dalle mani del San Giovannino che sta in adorazione davanti a lui. Di questo quadro esistono due disegni, per istudio, nel museo di Lilla. Della *Madonna della Seggiola,* fatta per casa Medici, e che ora ammirasi a Pitti, sarebbe soverchio parlare, perchè da tutti conosciuta.

La *Madonna Aldobrandini,* fatta per questa famiglia, e conosciuta anche sotto il nome di chi ne fu più tardi possessore, il Garvagh, oggi trovasi nella Galleria nazionale di Londra. Essa ha già nelle fattezze e nell'attitudine qualcosa di romano, mentre pur conserva quel tipo di santità che si riscontra nelle sue Madonne precedenti. È di mezza figura, e siede appoggiata ad un pilastro che trammezza due arcate, con isfondo di paese, e colline, e caseggiati. Il Bambino è seduto ignudo nel suo grembo, e riceve un garofano da S. Giovannino la cui figura non entra per intero nel quadro.

Simigliante di stile, e piena di grazia, è un'altra piccola Madonna che trovasi al Louvre e che ha per titolo la *Madonna del Diadema,* per ciò ch'Ella porta in testa questo ornamento. Nel fondo un paese grandioso con rovine: davanti, a sinistra del riguardante, il Bambino giace sovra un cuscino dormendo, coll'una mano distesa lungo il corpo, mentre coll'altra, come vedesi frequente, si regge il capo. La Madonna e S. Giovanni gli stanno dinanzi inginocchiati, ed essa, sporgendosi alquanto avanti, solleva il velo che copriva il figliuolo dormiente e lo contempla amorosa. Forse qualche scolaro di Raffaello ebbe parte nell' esecuzione; certo composizione, e disegno sono al tutto suoi. Questo motivo della Vergine che solleva il velo

al Bambino giacente, fu ripetuto dall'artista sotto diversa forma in un quadro di mezza figura, quello che fu detto la *Madonna di Loreto,* commessogli dal cardinal Riario. Qui però il bambino è svegliato, e stende le mani verso la madre, presso alla quale è San Giuseppe appoggiato al bastone. E che questo quadro sia esistito, e per lungo tempo sia rimasto esposto nella chiesa di S. Maria del Popolo, non è a dubitarne, per la testimonianza di molti che il videro, e se ne hanno pur delle copie.[1] Ma andò smarrito, e sebbene parecchie volte, da parecchi siasi preteso di aver ritrovato l'originale, non acconciandomi a siffatte opinioni, non reputo neppure dovermi sopra di ciò soffermare.

La *Madonna di Foligno* è fra quelle opere più stupende di Raffaello, che segnano la maggior sua perfezione. È un quadro di figure intere al vero. Gli fu commesso da Sigismondo de' Conti[2] per la chiesa di Ara Cœli, donde passò in Foligno e ne prese il nome, ed oggi è in Vaticano. Qui ben di cuore applaudo alla descrizione vaghissima che ne fa il Vasari, talmente che mi piace di riferirla: « Stimolato dai preghi di un cameriere di Papa Giulio, dipinse la tavola dell'altare maggiore di Ara Cœli, nella quale fece una nostra donna in aria con un paese bellissimo, un San Giovanni ed un San Francesco, e San Girolamo vestito da cardinale; nella quale, nostra donna è di una umiltà e modestia veramente da madre di Cristo, ed oltre che il putto con bella attitudine scherza col manto della madre, si conosce nella figura del San Giovanni quella penitenza che suol fare il digiuno, e nella testa si scorge una sincerità

[1] Una copia ve n'ha anche nel museo del Louvre. V. VASARI, Vol. VIII, pag. 22.

[2] Sigismondo de' Conti di antica e nobile famiglia di Foligno. Ebbe uffici diplomatici, fu segretario domestico di Giulio II, da lui molto pregiato ed amato. Scrisse le storie de' suoi tempi in latino dal 1475 al 1510, le quali solo testè furono pubblicate per cura del Governo italiano in due volumi. Roma 1883.

d'animo, ed una prontezza di sicurtà, come in coloro che lontani dal mondo lo sbeffano, e nel praticare il pubblico odiano la bugia, e dicono la verità. Similmente il San Girolamo ha la testa elevata con gli occhi alla nostra donna tutta contemplativa, nei quali par che ci accenni tutta quella dottrina e sapienzia ch'egli scrivendo mostrò nelle sue carte, offrendo con ambo le mani il cameriero in atto di raccomandarlo: il qual cameriero nel suo ritratto è non men vivo che lo si sia dipinto. Nè mancò Raffaello di fare il medesimo nella figura di San Francesco, il quale ginocchioni in terra, con un braccio steso, e con la testa levata, guarda in alto la nostra donna, ardendo di carità nello effetto della pittura, la quale nel lineamento e nel colorito mostra ch'ei si strugga di affezione, pigliando conforto e vita nel mansuetissimo sguardo della bellezza di lei, e dalla vivezza e bellezza del figliuolo. Fecevi Raffaello un putto, ritto in mezzo della tavola sotto la nostra donna, che alza la testa verso di lei, e tiene un epitaffio, che di bellezza di volto, e di corrispondenza della persona non si può fare nè più grazioso nè meglio: oltre che v'è un paese che in tutta perfezione è singolare e bellissimo.[1] »

Queste sono le Madonne che Raffaello fece dal 1508 al 1513.

Fece anche in questo tempo un *Ritratto di Giulio II,* il quale sta nella galleria Pitti, e forse egli medesimo lo ripetè nell'altro degli Uffici in Firenze. In entrambi è mirabilmente scolpita l'indole fiera del vecchio Papa; e quasi in contrapposto fece il *Ritratto di Bindo Altoviti,* del quale avrò occasione di dire appresso, e che ora trovasi nella Galleria di Monaco. Egli era più giovane di Raffaello ed aveva con lui qualche somiglianza per espressione di volto, per sorriso e capigliatura, tanto che si è voluto dare ad inten-

[1] VASARI, vol. VIII, pag. 23.

dere che questo non fosse ritratto di Bindo, ma sì di Raffaello medesimo. E fu il Bettoni che verso la fine del secolo scorso recò innanzi questa supposizione, la quale fu accettata dal Rumohr: ma oggi nessuno dubita più che sia il ritratto dell' Altoviti, e basta un'accurata osservazione e il testimonio dei contemporanei, per ismentire al tutto questo dubbio. Fu acquistato dal re Lodovico I nel 1808 dalla famiglia Altoviti, e collocato nella galleria di Monaco.

A questo periodo assegnerei finalmente il disegno di due episodi di battaglia, che ho descritto altrove, e che appartengono al libro dei disegni nell' Accademia di Venezia.

XVIII.

Viveva ancora Giulio II quando venne in Roma Marcantonio Raimondi; e mi pare di doverne dire alcuna cosa; perchè egli contribuì molto, colle sue stampe, a diffondere la conoscenza delle opere dell' Urbinate, e la fama di lui sin da quando viveva. Gli storici affermano che nacque in Bologna nel 1488, e studiò il disegno nella sua nativa città sotto Francesco Francia. Ma se si guarda il fresco dell' Eliodoro dov'è il suo ritratto, come sopra accennai, fra i portatori della sedia papale sulla quale siede Giulio II, si vedrà che egli è uomo oltrepassante certo i trent'anni, e siccome quel fresco era compiuto di dipingere nel 1512, così bisognerebbe retrotrarre un poco la data della sua nascita. Il che renderebbesi necessario altresì a spiegare come già nel 1504 avesse acquistato bella fama.[1] Dice il Vasari che essendo egli desideroso di andare pel mondo a vedere diverse

[1] È nominato nel *Viridarium* di Alessandro Achillini pubblicato nel 1504. V. VASARI, *Vita di Marcantonio bolognese*, T. VIII, p. 265 e nota.

cose e i modi di fare degli altri artefici, con buona grazia del Francia medesimo se n'andò a Venezia, bene accolto dai pittori in quella città. Ivi, passando un giorno per la piazza di San Marco, gli eran cadute sotto l'occhio molte carte intagliate e stampate in legno ed in rame da Alberto Durero, e colà recate a vendersi da mercatanti fiamminghi. Meravigliato di quel lavoro e di quel modo di fare, spese tutti i danari che aveva nell'acquisto delle tavole della Passione, e si pose in animo di contraffare quegli intagli; onde con ardore grandissimo messosi all'opera, vi riuscì così perfettamente, che le sue stampe non potevano discernersi da quelle originali di Alberto Durero, e furon vendute per sue. La qual cosa venuta alle orecchie di Alberto, lo fece montare in tanta collera, che egli se ne venne a Venezia affine di perseguitare il contraffattore, ma non ostante i suoi sforzi, questo solo ottenne dalla Signorìa veneta, che a Raimondo fu proibito di segnare le opere imitate, colle iniziali di Alberto. Di che Marcantonio noiato lasciò Venezia, e nel 1510 se ne andò a Roma. Tale è la leggenda, quale anche dal Vasari ci è riferita. Ma è da notare che Alberto Durero era già a Venezia nel 1505, e che nel 1506 andò a passare alcun tempo a Bologna, dove era tuttavia Raimondo, il quale potè conoscerlo e vedere i suoi intagli; nè delle persecuzioni e del processo supposto esiste alcuna prova.[1] Ciò che vi ha di certo è che Marcantonio andò a Roma nel 1510, e che ivi studiando con ogni cura il disegno, si accontò con Raffaello, e ne divenne ben presto scolaro prediletto ed amico. Però non pose mano al pennello, ma continuò nell'arte degli intagli, e mandò fuori stampe fatte sopra disegni di Raffaello, che fecero stupire Roma, e che furono comprate dovunque con grandissima

[1] V. Beniamin Delessert, *Marcantoine Raimondi*, Paris 1862, e vedi anche Charles Ephrussi, *Albert Durer et ses dessins*, Paris 1882.

ricerca.[1] Tale la stupenda figura della Lucrezia Romana, e la composizione elegantissima del giudizio di Paride e la strage degli Innocenti, che furono le prime sue stampe in Roma, e poi Venere ch' esce dal bagno, e i cinque Santi e la Santa Cecilia, e tante altre che non accade di nominare. Di tai disegni non pervennero a noi più che alcuni schizzi della Strage degl' Innocenti, e si vedono nella collezione Albertina di Vienna.[2] Delle quali stampe tanta fu la diffusione e la nominanza in Italia, che Marco Dente da Ravenna, e Agostino Musi veneziano se ne vennero a Roma ad esercitare la medesima arte, e anch' essi a gara intagliarono opere di Raffaello. Però Marcantonio rimase sovrano in quell' arte, e colse tanto efficacemente i pregi del maestro, e se ne appropriò sì fattamente lo stile e l' espressione, che può dirsi che fu il piú raffaellesco di tutti i suoi scolari. E così la conoscenza delle opere di Raffaello suscitò dovunque gran copia d' imitatori, dei quali poscia fu creduto che stati fossero scolari suoi, mentre avevano solo attinto il suo fare e la sua maniera dalle stampe di Marcantonio. Del quale, per non doverne dire più oltre, accennerò che dopo la morte di Raffaello rimase in Roma, e lavorò anche per Giulio Romano; il quale, vivente il maestro, non volle mai per modestia, far stampare alcuna delle cose sue; per non parere di voler competere con esso lui. E intagliò eziandio per commissione di Baccio Bandinelli e di altri; e aveva fatto fortuna, ma nel sacco di Roma del 1527, ru-

[1] Le stampe portano talora le iniziali R. S., Raffaello Sanzio, e M. F., Marcantonio Franci, che così voleva onorare il suo maestro Francia, pigliandone il nome. In altre v' ha solo M., ed anche talvolta nessuna iniziale.

[2] Non si può affermare che Marcantonio abbia fatto stampe sopra quadri di Raffaello. Il quadro dei Cinque Santi è di un suo scolaro, e la Santa Cecilia è diversa nel quadro dalle stampe di Marcantonio. Donde si vede che Raffaello fece prima per lui un disegno, e più tardi, recandolo in pittura, v' introdusse notevoli mutamenti.

bato di molte cose sue e fatto prigione, dovè, per salvare la vita, riscattarsi con grossa somma, e perduto di tal guisa tutto quanto nella vita sua aveva potuto raccogliere, rimase quasi mendico, ondechè ritiratosi in Bologna, quivi non molto dopo morì.

Ma per tornare là dove ho interrotto la mia narrazione, io diceva che il 20 febbraio del 1513 Giulio II era da questa vita trapassato; e dopo brevissimo conclave, gli era succeduto nella catedra di San Pietro il cardinale Giovanni dei Medici, che prese il nome di Leone X.

XIX.

Giovanni De' Medici saliva la cattedra pontificia con grandissima aspettazione di Roma, e del mondo. Nato di Lorenzo il Magnifico; alunno di Marsilio Ficino, del Pico, del Poliziano; ingegnoso e dotto egli medesimo, era in fama di prudente, affabile, buono e generoso. Sapevasi generalmente bramoso di pace, e ciò confortava gli animi stanchi dell'indole battagliera del suo predecessore: e per verità non si può negare che Leone avesse tutti quei pregi che gli erano attribuiti, ma non disgiunti purtroppo da vizi opposti; leggerezza, simulazione, cupidigia, scialacquio e talvolta anche crudeltà. E gli mancavano poi le parti più eccelse dell'intelletto e dell'animo: altezza di pensieri, austerità di costume, fermezza di carattere. Per la qual cosa, sebbene il suo pontificato risplenda nell'istoria come periodo felice, e abbia dato al secolo il titolo di secolo d'oro delle arti e delle lettere, pure fu seguito poco dopo da una serie di calamità che precipitarono l'Italia al fondo di ogni miseria.

Vero è che que' tempi erano difficilissimi per un pontefice e per un principe italiano. Già contro i vizi del clericato romoreggiava la riforma protestante in Germania, e

due giovani emuli occupavano il trono di Francia e di Spagna, minacciando, per l'ambizione e la rivalità loro, di metter sossopra l'Europa. Ma se i tempi erano difficili, Leone fu impari al suo còmpito. Ad offuscarne l'antiveggenza, ed a far balenare i suoi propositi, si aggiungeva in lui una smaniosa brama dell'ingrandimento della casa Medici, alla quale, non bastando omai più il dominio civile di Firenze, si voleva creare un regno.

E Leone X vagheggiò nel pensiero la signoria di Napoli per Giuliano suo fratello, e agognò insieme di creare al nipote Lorenzo un nuovo Stato di Parma, Piacenza, Modena e Reggio. Forse anche sognò, in qualche momento, che casa Medici potesse pigliarsi tutta Italia, sotto l'alta signoria della Chiesa; che se pur questo sogno non balenò al Pontefice, un altro poco dissimile potè esser creduto possibile dalla gran mente di Nicolò Machiavelli, e gli porse occasione a scrivere il suo libro del *Principe* che primieramente doveva essere dedicato a Giuliano, come fu poscia a Lorenzo. Imperocchè Giuliano, forse il migliore dei Medici al suo tempo, morì il 17 marzo del 1516. E Leone, non potendo dare a Lorenzo le agognate provincie dell'Emilia, con lunga e sleale guerra, discacciati i Della Rovere da Urbino, ne lo fece signore: ma per breve ora, dappoichè Lorenzo stesso moriva il 4 maggio del 1519.

Ma tanta smania di nepotismo, congiunta a un carattere timoroso, fu in parte la origine della versatile politica di Leone. Imperocchè quando Francesco I re di Francia ebbe vinto la battaglia di Marignano, Leone, che sin qui erasi tenuto stretto a' patti con l'Imperatore, mutò d'un tratto, e fece alleanza con Francesco contro i suoi antichi amici. E a riconfermare questa alleanza, non esitò a mettersi in viaggio, e dopo aver passato alcuni mesi a Firenze, scese a Bologna, dove nel decembre 1515 s'incontrò con Francesco. Quivi fra loro convennero dei punti seguenti:

abolirono prima di tutto la prammatica sanzione che regolava le materie ecclesiastiche di Francia, usurpandosi e dividendosi, Re e Papa, molte attribuzioni che spettavano fino allora al clero e al popolo: in secondo luogo Leone riconobbe in Francesco non solo il dominio di Milano e di Genova, ma pur anche quello di Parma e Piacenza, come che a ciò s'inducesse con rammarico: infine Francesco prese sotto il suo patrocinio lo Stato ecclesiastico e la casa Medici. Ciò fatto, giuraronsi fede perpetua. Ma non corsero tre anni, che con l'usata doppiezza Leone s'accostò a Carlo V, e in sul principio del 1519 conchiuse con esso un patto segreto e difensivo contro la preponderanza francese;[1] il qual patto, nel 1521, si trasmutò in vera e aperta lega contro la Francia. Per essa fu stabilito che Milano sarebbe tolto ai francesi e restituito all'Imperatore: che il papa lo aiuterebbe a tal fine, come pure a debellare i Veneziani: che coronerebbe Carlo imperatore e gli darebbe la investitura di Napoli. E l'imperatore, da sua parte, scacciati i francesi dalla Lombardia, aggiungerebbe allo Stato ecclesiastico Parma e Piacenza: assisterebbe Leone alla conquista di Ferrara, prenderebbe sotto il patrocinio suo Firenze e la casa Medici: infine s'impegnerebbe a perseguitare con ogni possa tutti i nemici della fede cattolica e della Santa Sede.

A questo trattato seguì in breve la guerra sì temporale che spirituale, perchè il papa lanciò la scomunica contro gli avversari e ne assolse i sudditi dal giuramento di fedeltà. Narra il Guicciardini, che il cardinale Giulio de' Medici, il quale aveva avuto gran parte in quei negoziati (come generalmente ebbe sotto Leone in tutto il governo delle cose sacre e profane) il cardinale Giulio de' Medici adunque,

[1] Trattato segreto fra Leone e Carlo, pubblicato dal CAPPONI. *Archivio storico italiano,* vol. I, pag. 379.

conscio dei segreti del papa, gli disse che Leone sperava « scacciato prima Francesco da Genova e dal ducato di Milano, potere poi facilmente cacciare Cesare dal reame napoletano, vendicandosi quella gloria della libertà d'Italia, alla quale prima aveva manifestamente aspirato l'antecessore.[1] » Io non so se veramente il cardinale de' Medici avesse udito queste cose dalla bocca di Leone, ovvero se le interpretasse di suo capo, a fine di scusarne la versatilità. Certo è che il Guicciardini si mostra poco persuaso di questi sentimenti; e lo stesso cardinale, divenuto poi Clemente VII, ebbe ad accorgersi quanto pericoloso fosse il giuoco di attirare gli stranieri in Italia, collegandosi or all'uno or all'altro, per tradirli a vicenda. Che se papa Giulio II aveva anch'egli partecipato ai medesimi inganni nella prima parte della sua vita avventurosa, nell'ultima invece s'era posto alta e chiara una meta, e con fermissima volontà e sforzo vi aveva inteso: ma le sue virtù mancavano a Leone, che perciò non saprebbesi paragonare in guisa alcuna al terribile suo predecessore.

Se la condotta di Leone X negli affari temporali tornò funesta all'Italia, non fu meno dannosa alla religione cattolica la sua condotta spirituale; le quali due cose, ai tempi che descriviamo, si connettevano più che mai strettamente insieme. Imperocchè, come avrò occasione di dire più oltre, le spese della guerra e le prodigalità di Leone furono tra le cagioni precipue del doversi rinnovellare con maggior ardore la vendita delle indulgenze, col pretesto di concorrere alla edificazione della basilica di San Pietro; ma in verità, per supplire agli infiniti ed insaziabili bisogni del papa e della Corte. E questa fu scintilla onde un incendio divampò in Germania, della grandezza ed estensione del quale Leone X

[1] Guicciardini, *Storia d'Italia*, Capolago, 1833, vol. 5, pag. 369. Vedi la *Storia documentata di Carlo V in correlazione all'Italia* di Giuseppe de Leva. Vol. II, Venezia 1864.

non ebbe chiara conoscenza mai; sebbene all' ultimo di sua vita sentisse la necessità di condannare espressamente Lutero, e di assicurarsi la difesa di Carlo V. Ma i modi del suo pontificato furono fomite non piccolo dello scisma più formidabile che abbia lacerato la Chiesa.

Questo è il tristo aspetto della vita di Leone, aggiuntavi la immanità colla quale volle punire una congiura orditagli contro, e la cupidigia colla quale ne spogliò gli autori, facendo strangolare un cardinale, e altri condannando a ricomprar la vita con ingenti somme di denaro.

L' aspetto lieto e glorioso del suo regno è troppo noto, sicchè non mi è d' uopo intrattenermivi lungamente, e fu celebrato allora e poi dagli storici e dai poeti; anzi può dirsi che pochi principi ebbero lodatori tanti, e non di rado con adulazione, quanti egli ne ebbe; onde l'età aurea delle lettere e delle arti prese nome da lui. Veramente Roma ospitava allora uomini insigni d' ogni paese, e Leone a tutti era mecenate: benigno nell' intrattenerli, profusissimo nel premiarli.

Già dai primi giorni del pontificato, la presa di possesso fu fatta con una pompa quale non s' era vista mai.[1] Da S. Pietro fino al Laterano egli cavalca per le vie adorne di arazzi elegantissimi, passando sotto archi di trionfo, in mezzo a statue ora dei Santi, ora degli Dei pagani: qua fra gli emblemi di Cristo e degli apostoli, là fra quelli di Venere e di Pallade. È attorniato non pur dai cardinali e dai vescovi, ma dai baroni di Roma, dai gentiluomini di Firenze, dai principi vassalli della chiesa, e dagli ambasciatori delle potenze straniere. Splendida è questa cavalcata, della quale i contemporanei ci lasciarono minute descrizioni. Il duca Francesco Maria della Rovere che per la dignità sua di Prefetto di Roma, in segno d' onore, viene ultimo dei laici,

[1] *Croniche delle pompe fatte in Roma per la creazione e incoronazione di P. Leone X.* Roma, Sibler, 1513. V. su questo e sui punti seguenti GREGOROVIUS, *Storia della Città di Roma,* Vol. 8.

e che oggi è careggiato ed onorato da Leone X, si vedrà fra pochi anni, per opera dello stesso Leone, combattuto, spogliato, esule dai suoi dominii, messo al bando della cristianità. E cagione di questa guerra sarà quel Lorenzo de' Medici che oggi, come nipote del Papa, amichevolmente gli cavalca a fianco. Fra i cardinali che seguono, vedi orgoglioso il Petrucci, che sarà fra breve, come capo della congiura contro Leone, fatto strangolare in Castel S. Angelo; e in vista reverendo il decano del sacro collegio cardinal Riario, che dovrà spogliarsi di ogni bene di fortuna per salvar la vita. Risplende sopra gli altri Alfonso d' Este duca di Ferrara, l' eroe della battaglia di Ravenna, il marito di Lucrezia Borgia; astiato già fieramente da Giulio II. Ora si confida vivere in pace colla Santa Sede, ma non tarderanno guari gli odii a rinfocolarsi, e la scomunica scenderà come fulmine sovra il suo capo.

Queste pompe magnifiche piacevano a Leone; e durante il suo regno, ad ogni tratto si videro processioni grandiose, cavalcate di cardinali, sontuosi ingressi di ambasciatori, e questi spettacoli rinnovellavansi ovunque il papa si recasse. E il suo viaggio sino a Bologna, per incontrarvi Francesco I fu una serie di lieti trionfi, così andando come tornando, e specialmente in Firenze per tutto il tempo di sua dimora. A tali spettacoli si aggiungevano rappresentazioni sacre e profane, come quella della passione di Cristo al Colosseo, e di gesta mitologiche al Campidoglio; e oltre le pubbliche rappresentazioni, v' erano le private in Vaticano, dove si recitavano tragedie e commedie intramezzate di canti, di balli e di Moresche.[1] La Calandra del Bibiena e la Mandragola del Machiavelli furono gradito spettacolo

[1] Vedi la descrizione vivissima di una di queste, nella lettera del Paulucci al duca di Ferrara. — CAMPORI, *Notizie inedite di Raffaello tratte dai documenti dell' Archivio politico di Modena ecc.* Modena, 1883, pag. 18 e seg.

anche a' prelati, e ad insigni donne. Pigliava Leone diletto della caccia; e spesso andava alla Magliana accompagnato da comitive di amici e di servi. Amava i geniali conviti; non già ch' ei fosse ghiotto e intemperante, ma voleva che i banchetti venissero serviti con lusso di finissimi mangiari e di delicatissimi beri, e, rallegrati da canti e da suoni, per molte ore si prolungassero. Della musica era cultore appassionato, e narra un suo biografo che ripetendo con sommesso mormorio le note che ascoltava, parea talvolta venir meno dal piacere, quasi immemore di sè.[1] Sopratutto dilettavasi di essere circondato sempre da colti uomini e lieti.[2] Laonde il Vaticano era un continuo convegno di letterati, di artisti, di suonatori, di cantori; e non di rado anche d' improvvisatori e di buffoni ch' ei doveva largamente rimunerare, come che sovente si facesse di loro zimbello. Aveva agenti in tutte le parti del mondo che gli procuravano a gran prezzo manoscritti, favoreggiava la stampa, e non solo faceva ripubblicare i classici latini ed i greci, ma eziandio libri di letteratura orientale. Fondava biblioteche, faceva ampliare le loggie vaticane e le abbelliva; e l' Accademia romana composta dei più eletti ingegni, risuonava di poesie e di prose, mescolate a commenti di filosofia e ad illustrazioni di antichità. Chiese, palagi sorgevano, poichè, ad esempio del Pontefice, i cardinali e i più ricchi cittadini gareggiavano nel proteggere le arti.

[1] *Vita anonima di Leone X* riferita dal Roscoe nella sua *Vita di Leone* al N. CCXVIII Appendice. Ecco le sue parole: « Cantu vocum, musicis instrumentis totum fere palatium resonare, pontificisque omnes sensus, totumque animum concedere: tantaque interdum delectatione capi, ut plerumque animo deficere et se ipsum linquere videretur, ac submisso quodam murmure eadem quae audiebat interdum ipse decantabat. Erat enim musicae artis peritissimus. »

[2] Nella Relazione 17 marzo 1517 di Marin Zorzi si legge: « A questo proposito raccontò l'oratore che quando il Papa fu fatto, diceva a Giuliano: Godiamoci il Papato, poichè Dio ce l' ha dato. » *Relazione degli Ambasciatori Veneti,* pubblicata dall' Alberi, Serie II, vol. III.

Roma esultava, e il popolo pareva felice nella sua letizia. « Voleva, dice Gino Capponi nella sua storia, voleva il tempo queste allegrie che sono accuse di spensieratezza, e si videro sempre venire innanzi alle calamità ultime e prepararle con quella molle scioperataggine ch' esse inducono in fondo agli uomini già prima guasti ed avviliti.[1] »

XX.

Leone X commise a Raffaello di continuare gli affreschi della stanza d' Eliodoro, della quale, come dicemmo, avea dipinto già due pareti. Ed egli rappresentò nella terza *San Leone papa che incontra e raffrena Attila nella sua invasione.* Vedonsi in cielo S. Pietro e S. Paolo con la spada affocata accorrenti a defensione della Chiesa; vedesi in terra Attila come colpito dalla celeste visione, e i suoi seguaci arrestarsi davanti al Pontefice inerme, seguito soltanto da cardinali. Credesi che il soggetto fosse già dato da Giulio II, e in questo pensiero ci fu chi volle, nelle fattezze di Attila, raffigurare il ritratto di Luigi XII re di Francia. Senza fermarmi su questo particolare assai dubbio, io ne traggo la probabilità da un' altra circostanza, cioè da un disegno che esiste ancora bellissimo, del primo modo onde l' affresco era stato concepito.[2] In questo disegno, uguale è l' apparizione degli apostoli in cielo, e quasi identica la parte destra a chi riguarda dove è dipinto Attila e i suoi seguaci che s' arrestano o si rivolgono indietro. Ma la parte sinistra invece è al tutto diversa. Imperocchè nel disegno vi sono altre figure, quali a piè, quali a cavallo, che nelle più sva-

[1] Capponi, *Storia della Repubblica di Firenze,* Cap. V, pag. 315.

[2] Trovasi al Louvre nella *Salle aux boites.* V' ha chi crede che non sia disegno originale, ma fatto da un suo discepolo, però sull' originale di Raffaello.

riate attitudini riguardano in su maravigliando ed accennano al nuovo prodigio che nell'aere si manifesta. Solo nel fondo in piccole figurine appena adombrate, come di cosa che succeda da lungi, scorgesi il Papa uscire dalla città.[1] Ora a me par verisimile che Leone, allora nemico anch'esso del re di Francia, mantenendo pure il soggetto dato dal suo predecessore, commettesse però a Raffaello di mutare la sinistra parte del disegno, e come nello abbattimento di Eliodoro che gli sta dirimpetto, aveva introdotto Giulio II portato in sedia gestatoria dentro il tempio, così rappresentasse in questo lui, suo successore, sotto la figura di San Leone, e non già di lontano e a pena discernibile, ma proprio nel primo piano della dipintura in faccia ad Attila. Così Leone X è qui raffigurato col triregno e col manto d'oro, cavalcando un bianco palafreno, in atto di arrestare colla mano la invasione barbarica. Due cardinali lo seguono, e gli vengon di costa un armigero ed un mazziere. In quest'ultimo vollesi da taluno riconoscere il Perugino, e le fattezze ne offrono qualche somiglianza: tal altro pretende invece ivi ritratta l'effigie di Agostino Foppa detto il Caradosso, che era già nei settant'anni. Gli altri sono ignoti. La parte a sinistra di chi riguarda, dove Attila, volgendo gli occhi al cielo come inorridito, accenna a ritornare indietro, è piena di vita. Da quel suo atto inopinabile e strano nasce confusione nei seguaci suoi, dei quali alcuni rattengono improvviso i cavalli, altri già mostrano di voler retrocedere. La composizione di questa pittura è tanto semplice quanto grandiosa.

Che se il soggetto di essa potè esser dato da Giulio II, quello della *Liberazione di san Pietro* fu certamente sugge-

[1] È noto che l'artista suppone che il fatto succeda alle porte di Roma, tanto che si vedono da lungi il Tevere, e il Colosseo, mentre storicamente è narrato come se avvenuto fosse nell'Italia superiore sul Mincio.

rito dal suo successore; e fu destinato a simboleggiare un'altra liberazione, quella di Leone stesso quand'era cardinale, da lui reputata miracolosa. Imperocchè essendo legato al campo dei federati, fu fatto prigioniero nella giornata di Ravenna dai francesi, i quali nella ritirata sopra Milano, e poi verso le Alpi seco lo trassero; ma nel passaggio del Po, riuscì a sottrarsi ai custodi e a fuggire.[1] Pertanto nella quarta parete, sopra ed intorno alla finestra, Raffaello rappresentò S. Pietro in carcere incatenato, al quale appare un angelo che spezzati i ceppi gli apre le porte, e lo conduce in salvo felicemente. In questo fresco, fu, infra le altre cose, molto ammirato l'effetto di tre luci; imperocchè la luna splende in cielo, un soldato fra i guardiani tiene in mano una fiaccola accesa, e finalmente l'angelo irradia di suo splendore tutta la scena. Qui il Vasari esclama: « Si scorgono nell'arme le ombre, gli sbattimenti, i riflessi, e le fumosità del color dei lumi, lavorati con ombre, e sì abbacinati che in vero si può dire ch'egli fosse il maestro degli altri, e per cosa che contrafaccia la notte, più simile di questa la pittura non fece giammai.... questa è la più divina sua opera, e da tutti tenuta la più rara.[2] »

Tali sono le pitture delle pareti nella stanza dell'Eliodoro, nella soffitta della quale stanza Raffaello conservò gli ornamenti fatti da Baldassarre Peruzzi, aggiungendovi quattro quadri di sacra storia, e sono i seguenti: *Dio apparisce a Noè; Il sacrificio di Abramo; Il sogno di Giacobbe; Mosè al roveto ardente.* In questa stanza per la prima volta dicesi che Raffaello facesse lavorare i suoi discepoli, e specialmente Giulio Romano, e talune parti sono dagl'intendenti ad esso attribuite, cosicchè per tal riguardo la stanza dell'Eliodoro vien messa dopo

[1] Guicciardini, *Storia d'Italia,* Lib.. X, Cap. V, ediz. di Capolago, Vol. 4, pag. 316.

[2] Vasari, *Vita di Raffaello,* vol. VIII, pag. 26.

quella della Segnatura, nella quale lavorò egli solo tutte le cose più importanti, mentre invece qui si fece aiutare da altri. E ciò fece assai più largamente nella terza stanza, che è quella dell'Incendio di Borgo, dove, come diremo poi, lasciò ai suoi scolari la maggior parte dell'esecuzione. Finalmente, per la gran sala detta di Costantino lasciò morendo disegni, ma non toccò pennello. Ora per tornare alla stanza dell'Eliodoro, le cariatidi che formano basamento ai quadri, e i chiaroscuri di color verderognolo che tramezzano ad essi, furono, probabilmente su disegni suoi, fatti più tardi da Pierin del Vaga. Le cariatidi rappresentano la Religione, la Legge, la Pace, ed altre virtù personificate. Le porte e le finestre hanno bellissimi intagli di legno, al disegno dei quali non fu estraneo Raffaello, ma la esecuzione appartiene a Giovanni di Verona e al Barrili di Siena, nell'arte loro eccellenti.

La stanza dell'Eliodoro ha due date, l'una delle quali 1512 (sotto Giulio), si riferisce ai primi due affreschi; l'altra 1514 (sotto Leone), ne segna il compimento. A quel tempo non erano cominciati ancora gli eventi guerreschi dei quali abbiamo parlato innanzi, e che mutarono la politica di Leone X rendendolo amico ed alleato di Francesco I di Francia.

XXI.

Or mi converrebbe parlare delle altre pitture fatte dall'Urbinate nel 1513 e nel 1514. Ma necessità mi sforza di trascorrere anche più innanzi nel tempo, e comprendere in questo periodo le opere del 1515 e del 1516. Determinare con precisione la data di un quadro di Raffaello, quando non vi sia una iscrizione come vi è nelle stanze vaticane, o manchino altri documenti precisi, è difficile assai. Ed è a notare ancora, che non di rado l'artista incominciava un lavoro

che poi era costretto intralasciare, per lo sopravvenir di nuove e più urgenti commissioni, e lo riprendeva e lo finiva più tardi. Ora pare a me che in mancanza di una data precisa, e volendo pur classificare una pittura secondo la cronologia, sia da tener conto dello stile e della maniera dell'autore, e nella induzione preferire il momento in cui il quadro fu concepito, a quello nel quale ebbe compimento.

Fin dal 1510 Agostino Chigi, banchiere e amico carissimo di Raffaello, del quale avrò occasione di parlare altrove, avea ottenuto da Raffaello il disegno di due piatti che fece poscia cesellare in bronzo da Cesarino Rosetti da Perugia, e l'uno di questi due disegni esiste ancora nella Università di Oxford.[1] Quindi, volendo Agostino farsi una cappella gentilizia nella chiesa di S. Maria del Popolo e quivi esser sepolto, pregò Raffaello che non solo gli facesse il disegno dell'architettura, ma altresì dei mosaici della cupoletta.[2] Codesti mosaici furono eseguiti da Luigi de Pace veneziano, fatto venire espressamente dal Chigi, perchè lavorasse sotto la direzione di Raffaello, e vi si leggono ancora le iniziali colla data del 1516.[3] Bisogna dunque che i disegni della cappella e dei mosaici risalgano a qualche anno prima, anzi alcuni critici stimano che fossero fatti vivente Giulio II.[4] Nel mezzo della cappella delineò il Padre eterno, e nella fascia superiore la creazione del firmamento, dove si vede l'ispirazione di Dante in ciò che ogni pianeta è

[1] Vedi: *Notizie intorno a Raffaello Sanzio di Urbino,* dell'avvocato Carlo Fea, Roma, 1882, pag. 81. Anche nella raccolta di Dresda v'è uno schizzo che si è attribuito a Raffaello.

[2] *I mosaici della Cupola della Capella Chigi in S. Maria del Popolo inventati da Raffaello Sanzio d' Urbino incisi ed editi da Lodovico Gruner illustrati da Antonio Grifi.* Roma, Salvicelli, 1839, in foglio.

[3] Le iniziali L. D. P. V. F. significano Luigi de Pace Veneziano fece.

[4] Fra gli altri il Passavant. Vedi anche il Vasari, vol. VIII, p. 42, nota 3. Questa cappella è descritta minutamente in un opuscolo pubblicato a Roma nel 1839, con disegni.

mosso da un angelo.[1] Anche di uno di questi angeli è nella Università di Oxford uno studio a lapis rosso. Che se Raffaello non pose mano allo scalpello, come pur vogliono alcuni, disegnò certo quella statua di Giona, che nella cappella s'ammira.

Infine avendo il Ghigi edificato una sua villa nella Longara, che, per successivi destini suoi, fu chiamata la Farnesina, quivi egli invitò i più insigni architetti e pittori a lavorare quasi in gara, e a gran fatica ottenne che Raffaello vi dipingesse allora sopra una parete *Galatea*, e gli promettesse eziandio che, più tardi, gli avrebbe dato i disegni anche per la vôlta, siccome poi fece.

Quando si pensa alla ispirazione mistica delle Madonne di Raffaello, mal saprebbesi immaginare che quello stesso uomo sia l'autore della Galatea, nella quale è trasfuso tutto lo spirito del paganesimo, e quella spensierata gaiezza onde si abbella la mitologia nelle sue parti più serene. Io intendo che gli umanisti del suo tempo insinuassero nell'animo del giovine artista il gusto della classica letteratura; intendo che la vista delle antiche statue, novellamente scoperte, lo esaltasse; voglio anche concedere che abbia preso la invenzione dalle stanze di messer Angelo Poliziano che allora correvano per le bocche di tutti;[2] ma bi-

1 Lo moto e la virtù dei santi giri,
Come dal fabbro l'arte del martello,
Da' beati motor convien che spiri.

Paradiso, C. II, v. 128.

2 Due formosi delfini un carro tirano,
Sovr'esso è Galatea che 'l fren corregge,
E quei, notando, parimente spirano.
Ruotasi attorno più lascivo gregge:
Qual le salse onde sputa e quai s'aggirano:
Qual par che per amor giuochi e vanegge
La bella ninfa con le suore fide
Di sì rozzo cantar vezzosa ride.

Stanze di messer Angelo Poliziano *cominciate per la giostra del magnifico Giuliano di Piero de' Medici.* Lib. I, Stanza 118.

sognava che un genio divinatore della bellezza pagana ne ricomponesse nel pensiero gli sparsi elementi e sapesse effigiarli. Che se codesta pittura si vuol paragonare a qualche poesia antica, bisognerebbe risalire all'aureo tempo della Grecia e di Roma. Ed è a notarsi che Raffaello, sino a quel tempo poco aveva trattato soggetti pagani. Si cita, è vero, il quadretto delle Grazie, opera giovanile, della quale ho parlato sopra, il fresco che rappresenta il Parnaso nella stanza della Segnatura e quivi ancora il quadro nella volta con Apollo e Marsia che facevan parte del concetto generale della stanza; infine, il disegno del giudizio di Paride che servì a Marcantonio per la stampa, ma che non fu mai da lui dipinto. La Galatea era il primo fresco propriamente mitologico al quale poneva mano; come più tardi per la villa medesima del Chigi delineò, secondo che aveva promesso, la favola di Psiche.

Del favore onde la Galatea fu accolta in quel tempo, si può argomentare dalla lettera ch'egli stesso scrive a Baldassar Castiglione, nella quale dice: « Della Galatea, mi terrei un gran maestro, se vi fosse la metà delle tante cose che V. S. mi scrive, ma nelle sue parole riconosco l'amor che mi porta, e le dico che per dipingere una bella, mi bisogneria veder più belle, con questa condizion che V. S. si trovasse meco a far la scelta del meglio. Ma essendo carestia di buoni giudicii e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene nella mente. Se questa ha in sè alcuna eccellenza nell'arte, io non so; ben mi affatico di averla. V. S. mi comandi.[1] » Parmi che la

[1] Questa lettera fu pubblicata la prima volta dal Dolce nella sua importantissima raccolta *Lettere di diversi eccellenti huomini ecc.* Venezia 1554, pag. 227. Veramente lo stile di questa lettera si differenzia totalmente da quella scritta nel tempo medesimo a Simone Ciarla suo zio. Per reputarla autentica bisogna supporre che scrivendo al Conte, Raffaello curasse assai più la lingua e lo stile, oppure si valesse di qualche

Galatea, anche pel testo di questa lettera, sia stata dipinta al principio del 1514. Alquanto posteriori son le Sibille, intorno alla data delle quali è molta incertezza, ma io le registro qui, anche per ciò che gli furono commesse dal medesimo Agostino Chigi, e da lui almeno ideate in questo tempo.[1]

Agostino Chigi veramente non cessava di chiedere a Raffaello qualche sua opera, e fra le altre cose volle che in S. Maria della Pace dipingesse le quattro Sibille. Questo grandioso dipinto fu sventuratamente così guasto e rifatto in appresso, che bisogna indovinare l'originale sotto la coperta del restauro. E nondimeno anche così deturpato, è una delle più belle opere sue che ci rimangono. Qui però è d'uopo confessare che si mostra aperto l'influsso di Michelangelo,[2] poichè Raffaello aveva già potuto veder la volta della Sistina, e ammirarne la maniera grandiosa e originale. Esso ne ritrasse alquanto in queste Sibille, e ne imitò eziandio un concetto, quello di aggiungere ad ogni Sibilla un angelo che porta il testo della profezia, la quale aggiunta dà alla composizione una varietà ed una vaghezza maggiore. Raffaello poi avendo rappresentate le altre Sibille come giovani donne, vezzose ad un tempo e nobili, nella Tiburtina fece

amico. Questa osservazione trovo anche nel Guasti nota al Passavant, p. 148, il quale suppone che la scrivesse per lui e secondo il suo pensiero, qualche letterato dei suoi amici.

[1] Passavant, vol. II, pag. 139, dà alle Sibille la data del secondo semestre 1514. Similmente il Muntz le pone nel 1514 op. cit., pag. 511, e lo Springer, le pone prima della Galatea in ordine di descrizione senza determinare la data, pag. 258. Io inclinerei a credere che appartengano a un'epoca alquanto posteriore. Dicesi che i Profeti fosser fatti da Timoteo Viti, il quale rimase a Roma sin al 1 maggio 1515, e non più oltre. V. Passavant, loco citato.

[2] L'imitazione di Michelangelo apparisce anche nel profeta Isaia, che dipinse nella chiesa di S. Agostino e fu fatto a petizione di Giovanni Goritz, ma è assai più guasto e rifatto delle Sibille, sicchè ormai dell'originale non v'ha più nulla.

una vecchia austera, e veramente michelangiolesca. E forse egli è perciò che il Vasari tanto lo loda e dice: « che fu tenuta la miglior opera, e fra tante belle bellissima » e più oltre « quest' opera lo fa stimare grandemente e vivo e morto per essere la più rara e la più eccellente opera che Raffaello facesse in vita.[1] » Nella collezione Albertina sono due notevoli disegni a lapis rosso, per istudi parziali di angeli, e ad Oxford è il disegno per istudio di una Sibilla.

A questo periodo io attribuisco la *Madonna dell' Impannata*, e sebbene io creda che in essa abbiano avuta molta parte i suoi scolari, nondimeno non posso tacerne, dopo che il Vasari ne fece una descrizione così laudativa, come la seguente: « Un quadro di nostra donna ch' egli mandò a Firenze è nel Palazzo del duca Cosimo, nella cappella delle stanze nuove, e da me fatte e dipinte, e serve per tavola dell' altare; ed in essa è dipinta una Sant' Anna vecchissima a sedere la quale porge alla nostra donna il suo figliuolo, di tanta bellezza nell' ignudo e nelle fattezze del volto che nel suo ridere rallegra chiunque lo guarda: senza che Raffaello mostrò nel dipingere la Nostra Donna tutto quello che di bellezza si può fare nell' aria di una vergine dove sia accompagnata negli occhi modestia, nella fronte onore, nel naso grazia, e nella bocca virtù: senza che l' abito suo è tale che mostra una semplicità ed onestà infinita. E nel vero io non penso che per tanta cosa si possa veder meglio. Evvi un S. Giovanni a sedere ignudo, ed un altra Santa che è bellissima anch' ella. Così per campo vi è un casamento, dov' egli ha finto una finestra impannata che fa lume alla stanza dove le figure son dentro.[2] » Io debbo per amor del vero esprimere un' opinione alquanto diversa: forse, come dissi, vi lavorarono anche i suoi sco-

[1] VASARI, *Vita di Raffaello,* vol. VIII, pag. 23.

[2] VASARI, *Vita di Raffaello,* vol. VIII, pag. 33. Ora è nella Galleria Pitti.

lari; forse il quadro fu restaurato, e il colorito ebbe a soffrirne: così per esempio la carnagione della Vergine non è viva, e fra essa e quella di Sant' Anna è troppo tagliente il contrasto. Insomma a me pare inferiore alle altre Madonne di Raffaello. Questa gli era stata commessa da Bindo Altoviti.

La *Madonna del pesce* fu fatta per commissione del cardinale Riario, e per la chiesa di S. Domenico Maggiore di Napoli, donde fu usurpata, nel secolo posteriore, dal vicerè duca di Medina e spedita in Ispagna: trovasi al Museo di Madrid. Eccone il soggetto: La Vergine, seduta in trono, tiene il bambino su le ginocchia; l' una e l' altro di bellissimo aspetto, anzi la Madonna può reputarsi delle più soavi, ed il bambino è di luce divina radiante. L' angelo Raffaello gli si fa innanzi, e gli presenta il piccolo Tobia, dalle cui mani pende il pesce che ridonerà al padre la vista, e da ciò il quadro prese in Ispagna il nome presente. Gesù lo guarda con dolcezza, e tiene la mano posata sopra un libro che S. Girolamo sta leggendo, diritto presso il trono, con il leone che gli giace ai piedi. Se la Madonna e il Bambino rifulgono di tanta vaghezza quanta mai Raffaello seppe dipingerne, anche gli altri tre personaggi del quadro non hanno minor pregio di convenienza all' indole ed al fine loro: nobilmente sereno l' angelo, semplice e timido il Tobiolo, austero il S. Girolamo. Ma perchè furono in una sola tavola riuniti questi personaggi? La più semplice spiegazione è che il quadro fosse destinato ad una cappella frequentata da gente male affetta degli occhi, che andava ad invocare la divina assistenza, onde torna opportuna la leggenda di Tobia. S. Girolamo poi vi sarebbe posto per special divozione del committente secondo il costume, imperocchè i committenti volevano sempre effigiato nei quadri il santo loro patrono, sia che egli avesse o no attinenza col soggetto principale. Ma non mancarono altri i quali vollero trovarvi un' alle-

goria dell'accettazione del libro di Tobia fra i libri canonici; alla qual cosa avendo colla sua traduzione contribuito fortemente S. Girolamo, dicono che per ciò il bambino Gesù tiene la mano sul libro, come in atto di approvarlo. Ma io dubito forte che Raffaello si ingolfasse in così fatte allegorie: aveva simboleggiato sì negli affreschi della stanza vaticana, ma in modo trasparente e piano; e non era conforme al suo genio la sottilità teologica. [1]

La *Santa Cecilia* gli fu commessa nel 1513 dal cardinal De' Pucci per Elena Duglioli bolognese che fu poi beata; ed ei l'avea già concepita così, quando ne fece il disegno per Marcantonio. Ora riprese quel concetto, ma finì l'opera più tardi e non è ben certo il quando fosse collocata: sicuramente prima del 1516.[2] Ma in questo venustissimo quadro spira ancora quella ingenuità che ricorda le prime sue opere, e il modo di comporre e di aggruppare le figure dei quattrocentisti. La Santa protettrice della musica sta nel mezzo ed ha cessato di suonare, perchè rapita da una musica ben più soave; quella che fanno gli angeli nel cielo. E però lasciando cader dalle mani l'organo, volge in su lo sguardo estatico, là dove i celesti cantano la divina melodia.[3] Dall'una parte di S. Cecilia, stanno S. Giovanni in vista affettuoso, e S. Paolo appoggiato sull'elsa della spada; figura severa e nobile, che ci ricorda quella del Masaccio e che fu da Raffaello stesso ripetuta più tardi; dall'altra S. Agostino meditabondo, e la bella

[1] Nella Galleria degli uffizii avvene un disegno a lapis rosso attribuito a Raffaello.

[2] Fu collocata in un altare della chiesa di S. Giovanni in Monte a Bologna. La cornice accomodatissima e piena di eleganza, è ancora al suo antico posto. La santa Cecilia andò a Parigi, dove trasportata dalla tavola, e messa in tela ebbe a subire gravi danni dal restauro. Ora è nella Pinacoteca di Bologna. Ho detto che fu collocata prima del 1516, senza di che non avrebbe potuto neppure inventarsi la storiella della passione del Francia, ripetuta dal Vasari, storiella che non ha fondamento alcuno.

[3] Gli strumenti di musica (che giacciono a piè della Santa) furono dipinti da Giovanni da Udine suo scolaro.

Maddalena. In questa Maddalena, onestamente composta, la tradizione vuole che il pittore raffigurasse le fattezze della donna da lui amata.

XXII.

E qui mi par tempo di toccare alcun poco del ritratto di codesta donna da lui amata, e comincierò da ciò che il Vasari ci ha tramandato a questo proposito ed è il cenno seguente: « Facendogli Agostino Chigi amico suo caro, dipin-« gere nel palazzo suo la prima loggia dov' è Galatea, Raf-« faello non poteva molto attendere a lavorare per l' amor « che portava a una sua donna: per il che Agostino si « disperava di sorta, che per via di altri o da sè, e di mezzi « ancora, operò sì che a pena ottenne, che questa sua donna « venne a stare continuamente in quella parte dove Raf-« faello lavorava: il che fu cagione che il lavoro venisse « a fine.[1] » Se questo sia fatto vero o un racconto popolare non si può affermarlo, perchè nessun altro ne parla, se non nel principio del secolo successivo Fabio Chigi pronipote di Agostino, il quale, narrando le virtù del suo antenato, giunto a questo episodio, tradusse in latino quasi letteralmente le parole dello storico aretino:[2] ma appunto perciò non si può dedurne conferma di sorta alcuna. Però il Vasari diventa più credibile testimonio quando narra cose da lui stesso vedute. « Raffaello, dic' egli, donò le stampe di Mar-« cantonio al Baviera suo garzone, ch' aveva cura d' una sua « donna, la quale Raffaello amò sino alla morte e di quella « fece un ritratto bellissimo che pareva viva viva; il quale « è oggi in Firenze presso il gentilissimo Matteo Botti, mer-

[1] Vasari, vol. VIII, pag. 45.

[2] Fabio Chigi, che fu poi Alessandro VII, scrisse latinamente essendo giovinetto, nel 1618, i *Commentari della sua casa*. Di che dirò in una nota più oltre.

« cante fiorentino amico e famigliare d'ogni persona virtuosa, « e massimamente dei pittori; tenuta da lui come reli- « quia per l'amore ch'egli portò all'arte, e particolarmente « a Raffaello.[1] » È evidente che il Vasari vedeva questo ritratto, frequentando la Casa Botti, poichè chiama Simone, fratello del detto Matteo, il maggiore e migliore suo amico.

Ma se non può dubitarsi che Raffaello avesse una donna amata, rimane ignoto chi, e quale ella si fosse. Un annotatore oscuro del testo del Vasari, nella seconda metà del secolo XVI, scrisse in margine del libro « questa donna si chiamava Margherita » ma senza aggiungervi nulla di più.[2] Finalmente che fosse figlia di un fornaio, e perciò detta la Fornarina, è questa una leggenda creata verso la fine del secolo scorso, della quale prima non si scopre alcuna traccia. Checchè ne sia, questo ritratto della bella di Raffaello che il Vasari vedeva spesso nella casa dei Botti in Firenze, esiste esso tuttora? e qual è dei tre che dalla Fornarina s'intitolano? Imperocchè (senza parlare di tante ipotesi vane) tre sono i ritratti che si contendono tal vanto: quello della Galleria degli Uffizi in Firenze; quello di casa Barberini in Roma; e la così detta Donna velata del Palazzo Pitti.

Non può essere certamente quello della Galleria degli Uffici, perchè il quadro si trova già registrato nell'inventario di casa Medici nel 1589, come opera di Raffaello, mentre nell'inventario del Botti nel 1591 si legge che era tuttavia da esso posseduto.[3] Anche il Borghini, scrivendo verso il finire del secolo, accenna a questo ritratto bellissimo, e dice trovarsi in casa dei Botti, giovani gentilissimi e virtuosi:[4] anzi da una specie di Guida di Firenze pubblicata

[1] Vasari, *Vita di Raffaello,* vol. VIII, pag. 35.

[2] Muntz, pag. 628.

[3] Alfredo di Reumont, *Nota sul ritratto della Fornarina. — Archivio della Società Romana di Storia Patria,* vol. III, pag. 233, 1880.

[4] Borghini, *Il Riposo.* Ed. dei Classici italiani di Milano vol. 2 p. 186.

quasi un secolo più tardi, si parrebbe che nel 1677 c'era ancora.[1] Inoltre, se quella fosse la sua donna, qual ragione poteva indurlo a porle in capo una corona d'alloro? Si aggiunga che sagaci critici attribuiscono quest'opera a Sebastiano del Piombo. Che se vogliasi pur tenere di Raffaello, si potrebbe congetturare piuttosto essere il ritratto di una Beatrice ferrarese, amata da Lorenzo dei Medici, e che certo fu da Raffaello dipinta; ma oggi non si sa se quel quadro più esista.[2]

Il ritratto di casa Barberini rappresenta mezza figura di donna seduta, ignuda, e solo coperta di un leggero zendado trasparente sotto il petto; ha in testa un fazzoletto avvolto a guisa di turbante, e nel braccio un'armilla dove sta scritto in lettere d'oro: Raphael Vrbinas. Un ritratto simile a questo era posseduto nel 1595 dalla contessa di S. Fiora, ma non è in modo alcuno dimostrato che sia quello del Botti, nè che venisse in possesso di lei, nei quattro anni che scorsero dal 1591 al 1595: anzi da ciò che ho detto sopra, si può argomentare il contrario. La figlia di questa contessa S. Fiora sposò un Boncompagni, e Fabio Chigi fa del quadro espressa menzione,[3] ma di nuovo ri-

[1] Le *Bellezze di Firenze* scritte già da M. Francesco Bocchi, ed ora da M. Giovanni Cinelli ampliate, ed accresciute, Firenze 1677. Ivi a pagina 172 si legge. Nelle case di Matteo e Gio. Battista Botti sono alcune pitture di rara bellezza. C'è ancora un ritratto di una giovane di bel sembiante, e leggiadra, dipinto da Raffaello da Urbino, il quale è tenuto dagli artefici in grande stima, e si come fù questo pittore mirabile, così è l'opera famosa e nobile appresso tutti.

[2] Vasari, *Vita di Raffaello*, vol. VIII, pag. 41. L'ipotesi è indicata anche dal Passavant, e seguita dal Rosini nella Storia delle Pitture italiane.

[3] Nel 1595, il vice cancelliere Coradusz, scrivendo a Rodolfo II imperatore, intorno alle pitture esistenti in Roma, dice che presso la contessa di S. Fiora v'era una donna nuda ritratta dal vivo, mezza figura, di Raffaello. — Vedi *Memorie dell' Archivio di storia Patria Romana.* Nota sopra citata di Reumont. — Fabio Chigi dice: « Illius sane mere« triculae, non admodum speciosam tabulam ab ipso effectam vidimus

mane ignoto come passasse in casa Barberini, dove esisteva già nel 1642.[6] Veramente alcuni moderni critici, pur riconoscendo questa come opera di Raffaello, e ammirandone la esecuzione, meravigliano ad un tempo che vi manchi quella dignità e quella grazia che paiono quasi a lui connaturate. « La mano di Raffaello, dice uno di essi, vi è ovunque manifesta, ma il pensiero sembra lontano.[7] » Io non contraddico che questo sia un ritratto dell' innamorata di Raffaello, voglio anzi concederlo; ma oso fortemente dubitare che sia di sua mano. E questo dubbio nasce in me da molte avvertenze: che l'attitudine della persona non è punto raffaellesca; che il naso e le orecchie non hanno quella perfezione che si riscontra in tutti gli altri suoi ritratti; che la forma delle mani e la postura loro sono al tutto diverse dal modo da lui usitato; che la stessa maniera di colorire, sopratutto guardata nel bianco degli occhi, non par sua, ma somiglia piuttosto a quella di Giulio Romano; che infine non è donna giovanissima; al che aggiungendo il difetto di venustà e di pudore, pregi che non vennero mai meno a Raffaello, e la strana volgarità di avere scritto nel braccialetto il proprio nome (cosa di cui non v'è altro esempio nei ritratti che fece) sarei indotto a credere che sia opera posteriore di uno scolaro o di un imitatore. Parmi anzi evi-

« in aedibus ducis Boncompagni, figura iustae magnitudinis, revincto « sinistro brachio tenui ligula, in eaque, aureis literis, descripto nomine « Raphael Vrbinas. »

[6] Nella *Nota delli Musei di Roma del 1664*, è citata come Ritratto dell' innamorata di Raffaello. Vedi Reumont, ivi.

[7] Gruyer, *Le Portrait de la Fornarina* par Raphael. Paris, 1877; citato dal Muntz, pag. 405, il quale soggiunge: « Raphael n'a jamais rendu avec tant de perfection la délicatesse et la souplesse des chairs; jamais il n'a traduit avec un succès aussi éclatant les manifestations de la vie; on croit voir circuler le sang, on croit sentir le battements du pouls; aussi le portrait Barberini forme-t-il sans cesse l'étonnement, comme le desespoir des véristes. » Lo Springer invece, pag. 251, vi trova parecchi difetti.

LA DONNA VELATA

nella Galleria Pitti

E. DOSSI VELATI

nella Galleria Pitti

dente che l'armilla col: Raphael Vrbinas, sia stata aggiunta posteriormente, e potrebbe addursene ad argomento che non lascia alcun segno nè rilievo nella carne del braccio che stringe.

Resta il ritratto che ha per titolo la *Donna velata*, e che si trova nella galleria Pitti. Qui veramente, a chi ben guarda, la maniera di Raffaello pare evidente. Suo è il modo di disegnare, di colorire; suoi gli occhi, sue le mani. E sebbene ella sia vestita signorilmente, non di meno il tipo è tale romano, quale ancor si vede oggi nelle donne del popolo di questa città. Fra essa e il ritratto della galleria Barberini v'ha una cotale somiglianza, come pure colla Maddalena che è nel quadro di S. Cecilia, e più manifestamente ancora colla Madonna di S. Sisto, benchè sublimata dal sentimento divino. La quale somiglianza punto non si discerne, confrontandola colla donna coronata d'alloro della galleria degli Uffizi. Adunque, ci sia lecito il credere che se il ritratto dell'innamorata di Raffaello, fatto da lui, esiste ancora, esso è quello della Donna velata, il cui tipo nelle opere posteriori dell'autore non è difficile a riconoscere;[1] che il ritratto di casa Barberini sia verosimilmente un ritratto della stessa persona, ma non fatto da esso Raffaello, bensì dopo la sua morte, sopra un disegno lasciato dal maestro, o anche sul vero, ma da alcun suo scolaro, e forse da Giulio Romano;[2] che finalmente la donna

[1] Lo Springer, loc. cit., ammira assai *La donna velata*, e non ha dubbio che sia opera di Raffaello, anzi dice che quella immagine doveva essere profondamente impressa nella sua fantasia: non mancava dunque all'autore che di fare un sol passo per riconoscervi la sua bella: ma il vestiario e gli ornamenti gli fanno credere che codesta fosse una signora, appartenente all'alta società. A me, tale difficoltà sembra ben lieve, e trovo naturale che l'artista dipingesse la sua donna vestita signorilmente.

[2] Ho detto sopra che la donna di casa Barberini non è più giovanissima, anzi ha segni di età matura. Il che m'indurrebbe a credere che fosse ritratta dal vero dopo la morte di Raffaello. Certo è che

coronata d'alloro alla galleria degli Uffizi probabilmente non sia di Raffaello, e posto che fosse, rappresenti la Beatrice ferrarese, o tutt'altra persona che la sua innamorata.

XXIII.

Ho detto che il tipo della Donna velata si riscontra nella Madonna di S. Sisto. Anch'essa appartiene a questo periodo (1515-1516), come pure un'altra insigne opera di Raffaello, chiamata lo *Spasimo di Sicilia*, della quale Agostino Veneziano pubblicò la stampa nel 1517, onde di necessità il quadro precede questo tempo. Il Vasari ne racconta le fortunose vicissitudini: « Questa tavola, dic'egli, fu vicinis-« sima a capitar male perciò che secondo che e' dicono, es-« sendo ella messa in mare per essere portata a Palermo, una « orribile tempesta percosse ad uno scoglio la nave che la « portava, di maniera che tutta si aperse e si perderono

gli scolari di Giulio Romano copiarono quel ritratto come può vedersi nella villa Lante. Questa villetta fù edificata nel Gianicolo da Giulio romano nel 1524, per commissione del Cardinale Datario Turrini e dopo esser passata per molte mani, ora è del Sig. Favart. In questa villa trovavansi parecchi dipinti degli scolari di Giulio Romano, e parte di essi, staccati dal muro, si trovano nella Galleria Borghese. Rimangono ancora le volte di due camere, entrambe con ornati e rabeschi nello stile di quella scuola, con quattro medaglioni ognuna, pitture mediocri. I quattro medaglioni dell'una sono virili, e rappresentano Dante, Petrarca, Poliziano e Raffaello, e di questo ritratto di Raffaello, avrò occasione di toccare anche più oltre. Nell'altre camere i medaglioni sono femminili, ed uno di essi è la copia della donna di casa Barberini. Le altre non si sa chi rappresentino: può congetturarsi Beatrice, Laura, e l'amata del Poliziano: ma non vi è scritta, nè altro segno peculiare. Però il ritratto della donna di Raffaello, non avendo neppur esso scritta nè segno, si riconosce perchè è copiato da quello di casa Barberini. E siccome queste pitture sono fatte dagli scolari di Giulio forse dal 1530 al 1540, ciò mostra che quel ritratto si riteneva veritiero, e perciò lo si copiava, ma non prova che l'originale fosse della mano di Raffaello.

« gli uomini e le mercanzie, eccetto questa tavola sola-
« mente, che, così incassata com' era, fu portata dal mare in
« quel di Genova, dove ripescata e tirata in terra, fu ve-
« duta essere cosa divina, e per questo messa in custodia,
« essendosi mantenuta illesa e senza macchia e difetto al-
« cuno, perciò che sino alla furia del vento e l' onde del
« mare ebbero rispetto alla bellezza di tale opera, della
« quale divulgandosi poi la fama, procacciarono i monaci
« di riaverla, e col favore del Papa essa fu renduta loro.[1] »
Erano questi i monaci olivetani, i quali avevano in cura la chiesa detta S. Maria dello Spasimo a Palermo. Ma nel secolo posteriore, Filippo IV la tolse loro, e la volle nella sua galleria. Quivi rimasta sino a che le armi napoleoniche la trasportarono al Louvre, fu poi ricondotta, dopo la restaurazione, a Madrid. Rappresenta Gesù colla croce quando, salendo il Calvario, incontra le pietose donne; e fa meraviglia per la quantità e la varietà delle figure, così ben disposte e collegate, che lungi dal fare ingombro, tutte sembrano anzi necessarie, come quelle che tutte cooperano all' azione, e partitamente si distinguono. Gesù, caduto in terra sotto la croce, mostra il dolore fisico, e insieme la mansuetudine dell' animo. Il gruppo delle donne, al quale egli si volge, esprime la pietà nelle sue diverse forme. La madre gittasi innanzi per abbracciare il figliuolo, e la soccorre Giovanni, dei discepoli il più amoroso. La Maddalena pure sorregge la madre, ma colla faccia intenta al suo maestro; e delle altre donne, questa è genuflessa, quella in piedi tutta smarrita colle mani giunte. Dall' altra parte è fiero d' aspetto, non duro il Cireneo che solleva la croce dalle spalle di Cristo per rivoltarla; duro ma non crudele colui che lo tiene per la fune; crudelissimo il terzo, che con sorriso feroce cerca di pungere Gesù coll' asta, e si compiace dei

[1] Vasari, vol. VIII, pag. 37.

suoi tormenti. Nel secondo piano, superiore, dal lato di codesti manigoldi, è un vessillifero indifferente: guarda indietro perchè la marcia s'arresti. Dal lato delle donne scorgonsi a cavallo due uomini, il centurione romano, ed un giudeo. Nel volto del centurione leggi il sentimento di chi eseguisce un comando iniquo, ma senza sua colpa, e non è privo di compassione; nella faccia del giudeo vedi scolpita la perfidia di coloro che, appassionati contro la santa dottrina e la innocente vita di Cristo, ne hanno promosso il giudizio e voluta la morte. Così nel quadro è interpretata la storia e la condizione del paese ove l'avvenimento succede. [1]

Se questo quadro può paragonarsi ad un dramma, la *Madonna di S. Sisto* invece è un inno alla gloria della vergine madre. La quale, poggiando il piede sopra il globo, circondato dalle nubi, par che d'improvviso apparisca, e presenti all'universo il bambino perchè lo adori; il bambino, che pur nelle infantili fattezze prenunzia il salvatore del mondo. Lo splendore di queste due figure non può adeguatamente descriversi a parole. Intorno intorno, quasi perduta in ombra azzurra, la gloria degli angeli le attornia. Ai piedi loro inginocchiati stanno San Sisto e santa Barbara, pieno di maestà il primo, e di candore la seconda. Nel piano inferiore finalmente due angioletti appoggiati ad una balaustrata che li nasconde sino quasi alle spalle, volgono gli sguardi al cielo. Con queste poche figure l'artista ha conseguito un effetto singolare, avvegnachè nell'animo dello spettatore desti un sentimento misto di venerazione e di entusiasmo. Ma come la Spagna ci ha rapito lo Spasimo, così la Germania ha saputo procacciarsi questa Madonna. I frati del convento di S. Sisto a Piacenza, tanto avidi di danaro, quanto incuriosi del tesoro che cu-

[1] Pietro Giordani Opere. *Lo spasimo di Sicilia intagliato dal Toschi.*

stodivano, lo vendettero ad Augusto III Elettore di Sassonia, per quarantamila scudi, e meritarono il biasimo severo dei posteri italiani.

XXIV.

Prima di lasciare questo periodo, è mestieri che io dica dei cartoni fatti per i panni d'arazzi, ornativi della cappella Sistina, che Leone X fece lavorare in Fiandra. I cartoni furono cominciati nel 1515 e finiti nel 1516:[1] poi spediti a Bruxelles donde i panni, detti d'arazzo, fatti sui medesimi, vennero per la maggior parte a Roma nel 1519, e furono esposti nella cappella Sistina per la festa di santo Stefano di quel medesimo anno. Sono dieci panni rappresentanti atti degli apostoli, ed ebbero anch'essi vicende varie e fortunose. Dopo la morte di Leone, nella penuria di danaro, furono messi in pegno per pagare le spese del conclave: poscia nel sacco di Roma del 1527 manomessi e guasti, venduti in parte e dispersi in guisa che più tardi ne furono trovati taluni brani sino a Costantinopoli; alla fine ritornarono a Roma e vi rimasero sino alla venuta dei francesi del 1798. Di nuovo usurpati, venduti all'incanto, trasportati altrove, per cura di Pio VII furono riacquistati e rimessi in Vaticano dove oggi si ammirano.[2] Quanto ai cartoni, sette rimasero

[1] Esistono due ricevute l'una del 15 luglio 1515, e l'altra a saldo del 20 dicembre 1515. V. Passavant vol. II, p. 190. Il prezzo dei cartoni fu di 100 ducati l'uno. La spesa di ogni arazzo fu di 1500 ducati. L'opera fu eseguita a Bruxelles da Pietro Von. Elst. Sette furono esposti nel 1519, gli altri furono consegnati nel 1520. V. Muntz *Histoire de la tapisserie italienne.* In Italia si chiamavano arazzi, dalla città di Arras, dove fu la prima fabbrica famosa, ma a questo tempo era già decaduta, e primeggiava invece quella di Bruxelles.

[2] Questi panni d'arazzo sono in Vaticano dalla parte dov'è il Museo delle statué. Uno solo, la storia di Elima (del quale non rimane che la metà superiore, dove però si veggono tutte le teste) è nella sala che precede la raccolta dei quadri moderni, collocato sopra una porta.

a Bruxelles dove li trovò Rubens nel 1630, il quale ne fu tanto ammirato, che a sua preghiera furono acquistati da Carlo I re d'Inghilterra che li trasportò nel palazzo di Hampton-Court.[1] Tre andarono perduti, dei quali uno era stato rimandato in Italia, e dato da Raffaello al cardinale Grimani, nella casa del quale l'Anonimo del Morelli lo vide nel 1521.[2] Quanto ai cartoni dei fregi, rimasero lungamente nella fabbrica, e furono adoperati poscia anche in altri lavori.

È sembrato a taluno che Raffaello non abbia bastevolmente pensato alla natura dei dipinti che la tappezzeria consente di imitare, imperocchè dicono ch'essa non può seguire e appuntino riprodurre la finezza del disegno; e meglio si appropria le riquadrature architettoniche, gli ampi paesi, le figure variamente mosse, la magnificenza del vestire, lo splendore degli ornamenti; e perciò accusano Raffaello di aver fatto questi disegni come se dovessero servire a dipingere freschi, anzichè a tessere drappi.[3] Io non mi sento in grado di dare un adeguato giudizio sopra di ciò; ma parmi potersi affermare che quanto a semplicità, nobiltà e grandezza di componimento, i cartoni delle tappezzerie non siano inferiori ad alcuna delle opere più eccellenti che Raffaello facesse mai. L'arte, a mio avviso, non salì in altre composizioni a maggiore altezza e perfezion di concetto, e di espressione.

[1] Oggi sono al Kensington Museum in Londra.

[2] *Anonimo morelliano* ristampato recentemente a Bologna: Zanichelli 1884. Come è noto è questa una specie di Guida artistica fatta nella prima metà del secolo XVI. Descrivendo le opere che erano in casa del Cardinal Grimani a Venezia, dice: Il cartone grande della Conversione di S. Paolo fù di mano di Raffaello, fatto per uno dei razzi della capella. p. 200. In casa di M. Zuanantonio Venier sono anche indicati due pezzi di razzo di seta e d'oro, ed erano quelli della Conversione, e della Predicazione di S. Paolo; il disegno del primo trovavasi presso il Card. Grimani. Ivi p. 185.

[3] Muntz, op. cit. pag. 478.

Ho detto che i cartoni rimasti sono sette: il primo di essi rappresenta la *Pesca miracolosa.*[1] Il lago di Genesaret ci sta dinanzi, e si stende fino al fondo là ove si perde; le sue rive sono coperte di selve, di ville, e frequenti di abitatori. Due barche a poca distanza dal lido; nell' una Cristo che benedice, e a' suoi piedi prostrato in atto di adorazione e di gratitudine, S. Pietro: il quale avendogli detto poc' anzi: « Maestro, ci siamo faticati tutta la notte, e non abbiamo preso nulla » ha visto ora ad un tratto le sue reti riempirsi e quasi schiantarsi per soverchio peso. E ciò ben dimostrano quei pescatori della seconda barca, che a grande fatica sollevano le reti: e le barche stesse che, come gravate, prendono assai più dell' acqua che non sogliano. Termina il quadro dalla parte dello spettatore la riva abbellita di piante, di fiori, di conchiglie, di uccelli pieni di vivacità e di vaghezza.

Non meno semplice e bello è il componimento del secondo cartone che raffigura quel punto nel quale Cristo, dopo la sua morte, apparisce ai discepoli,[2] ed ha per titolo *Pasce oves.* Qui ancora Pietro è inginocchiato ai piedi di Cristo e ne ascolta le parole: Pietro mi ami tu? Ed egli: Signore, tu sai il tutto e conosci che ti amo. Va dunque, gli disse Gesù, e pasci le mie pecorelle. Chi guarda il paese di questo quadro coi suoi monti, coi boschi, coi castelli, gode una delle più belle viste che si possa immaginare; chi guarda gli apostoli, discerne nella loro faccia e negli atti quello special carattere, che dagli evangeli a ciascun di loro è attribuito diverso.

Il terzo componimento è preso dall' istoria degli apostoli,[3] e rappresenta la *Guarigione dello storpio.* Siamo nel tempio di Gerusalemme e alla porta chiamata speciosa,

[1] S. Luca, cap. V. 2, 7.
[2] S. Giovanni, cap. XXI. 14, 17.
[3] *Atti degli Apostoli,* Cap. III, 2-3.

c'è un uomo storpiato dalla nascita, il quale a Pietro e Giovanni entranti, ha chiesto elemosina. E Pietro gli disse: « Io non ho argento nè oro, ma quello che ho, ti dò; nel nome di Cristo, alzati e cammina; e, presolo per la man destra lo alzò, e gli si consolidarono gli stinchi e le piante dei piedi. Questo è il momento scelto da Raffaello. La dignità di san Pietro, l'attitudine compassionevole di S. Giovanni, l'attenzione e la meraviglia di tutti gli astanti, sono cose vive. Da una parte una donna, pur riguardando ciò che avviene, non cessa di allattare il bambino, dall'altra parte una giovine si affretta portando sul capo una cesta con offerte al tempio, e si tiene il suo fanciulletto a fianco.

Il cartone quarto rappresenta la *Morte d'Anania*. Anania è colpito improvvisamente di morte, perchè aveva mentito allo Spirito Santo.[1] Mentre Pietro, ispirato di nobile disdegno, gli rimprovera la sua menzogna, quegli cade repente, e gli spettatori intorno intorno tengono gli occhi in lui rivolti, e nelle fattezze loro leggi i sentimenti dai quali sono commossi: meraviglia, dolore, sgomento.

Il quinto cartone (stracciato e guasto) effigia *Elima acciecato*.[2] Sopra un alto seggio sta il Proconsole, e Paolo (rappresentato in figura simigliante a quella che già vedemmo nella santa Cecilia), gli spiega la parola di Dio. E poichè il mago Elima gli si oppone, Paolo gli risponde così: o uomo pieno di inganni, ecco, la mano del Signore viene sopra di te, e resterai cieco senza vedere il sole per un tempo. E subitamente (segue la scrittura) una tenebrosa caligine cadde sopra di lui, ed egli aggirandosi intorno cercava chi gli desse mano. E di vero, non è questo un cieco già di gran tempo assuefatto alla sventura: ma tale diventa in

[1] *Atti degli Apostoli*, Cap. V, 1-5.
[2] *Atti degli Apostoli*, XIII, 6.

quest'ora, e brancola alla ventura e vedi nella sua faccia l'effetto del colpo inopinato che lo percuote.

Il sesto cartone rappresenta *Il Sacrifizio di Listra.*[1] Siamo nel tempio dinanzi all'ara, è condotto il bue, e il sacrificatore sta per calare la scure sul suo capo. Presso all'ara sono due fanciuletti soavissimi uno dei quali tiene la scatoletta degli incensi, e l'altro suona i due flauti impari. Ma la plebe che si accalca, mostra con gli atti di volere che non a Giove, sì bene a Paolo si sacrifichi come ad operatore di miracoli. E Paolo, dall'altra parte, si straccia le vesti e grida: non a noi uomini mortali, ma sì a quel Dio che fece il cielo e la terra è dovuta la vostra adorazione.

Bellissimo, direi quasi, sopra tutti è il settimo: *San Paolo nell' Areopago.* Allorchè l'apostolo trovavasi in Atene, egli venne condotto nell'Areopago e quivi predicò al popolo e ai filosofi che l'accerchiavano.[2] V'è una calma e una serenità stupenda in questo quadro, dove uno è il sentimento di tutti: l'attenzione, eppure espressa nei modi più svariati. E ti sembra d'ascoltare l'apostolo che dice « Passando io, e considerando i vostri simulacri, ho trovato un'ara sopra la quale era scritto: Al Dio ignoto. Quello adunque che adorate senza conoscerlo, io annunzio a voi. Egli è quel Dio nel quale viviamo, e ci moviamo, e siamo. » Tra le figure di questo quadro mi piace notare quella che stà a sinistra subito dietro l'apostolo, e che porta una berretta in capo. E la noto per mostrare che Raffaello non isdegnava neppure d'imitare altrui, imperocchè questa figura fu immaginata da Alberto Durero nella così detta Passione piccola; e fu poi copiata sovente dai veneziani nei loro quadri, e sopratutto da Bonifazio.

Tre altri cartoni sono perduti, ma possiamo giudicare

[1] *Atti degli Apostoli,* XIV, 7-14.
[2] *Atti degli Apostoli,* XVII, 17-23.

della composizione, dagli arazzi che ne rimangono: e i soggetti sono i seguenti. L'uno è *Il Martirio di santo Stefano*. Raffaello ha rappresentato il primo martire della fede cristiana in quella ch'è lapidato. Già non può reggersi, ed è caduto sulle ginocchia, ma volge gli occhi al cielo, mentre i manigoldi gli scagliano a gara i sassi; e Paolo, ai cui piedi han deposto i vestimenti del giovinetto, lo guarda senza pietà; egli, che diverrà fra breve il più ardente dei suoi imitatori.[1] La *Conversione di San Paolo* è rappresentata nel secondo arazzo, quando un lume dal cielo gli sfolgoreggiò di faccia, ed egli, caduto da cavallo udì la voce che lo chiamava a salvazione.[2] Il terzo è *San Paolo prigioniero*. E si vede alla cima della montagna il carcere, e a piè di essa, per uno speco aperto, un gigante che la scuote, onde i due custodi fuggono spaventati: di che questo arazzo fu anche volgarmente denominato il terremoto. E per la qualità del luogo dove andava posto, è più stretto degli altri, e poco maggiore dei pilastri, parimenti in arazzo, i quali tramezzavano l'un drappo e l'altro, ed erano tessuti di arabeschi e di grottesche a colore. Infine questi tappeti avevano ciascuno un fregio, o zoccolo a chiaro scuro, e questi zoccoli rappresentano due serie di fatti: gli uni, tratti pur essi dagli Atti degli apostoli; gli altri che si riferiscono alla vita di Leone X quando fuggì da Firenze per la sommossa del 1494 contro i Medici; quando era legato al campo e si trovò alla battaglia di Ravenna; quando venne al conclave; quando, eletto Papa, ricevè l'omaggio dai cardinali; e quando come Pontefice ritornò a Firenze e vi fu accolto dal Gonfaloniere Ridolfi.

Parve a taluno che questi tre arazzi dei quali non abbiamo i cartoni fossero scadenti al paragone degli altri.

[1] *Atti degli Apostoli*, VII, 57-59.
[2] *Atti degli Apostoli*, IX, 3-6.

A me, tale giudizio sembra erroneo, e nell'attitudine di S. Stefano e dei lapidatori, e nella caduta di S. Paolo, veggo il medesimo genio di composizione, e quel potente disegno che dà forme adeguate ad ogni concetto. Piuttosto oserei manifestare un altro dubbio: in taluna di queste opere mi par di scorgere qualche figura, il cui atteggiamento non ha più quel carattere spontaneo e naturale che tanto ci attrae nelle sue opere precedenti: si direbbe che l'artista l'ha posta lì, coll'intento di farla ammirare dagli spettatori e copiare, forse, dagli artisti che verranno. Questa ricerca dell'appariscente, del difficile, del modello, che appena può dirsi in Raffaello essere neo, ne' suoi imitatori diventò difetto gravissimo, e specialmente quando, all'imitazione di lui, aggiunsero anche quella di Michelangelo. Un'altra osservazione mi sorge nell'animo, confrontando i cartoni coi panni; ed è, che sebbene questi siano copiati, e, direi quasi, calcati su quelli, pur nondimeno v'ha qualche cosa che ti rende accorto che non furono tessuti in Italia, ma in Fiandra; perchè, non solo negli alberi e nelle piante, ma nelle persone stesse, il maestro tessitore introdusse tal fiata un che di peculiarmente fiammingo, che più si sente di quel che possa descriversi. Pur nondimeno queste tappezzerie formano tutte insieme un poema mirabile, e bene a ragione potè Paride Grassi, maestro di cerimonie del Papa, dire che quando si videro per la prima volta esposte, fu universale il grido nulla esservi di più bello nel mondo.[1] Quando si pensa alle cerimonie splendidissime di Roma sotto Leone X, celebrate nella cappella Sistina, la cui volta

[1] *Diario* di Paride de Grassi 1519: (dal manoscritto esistente nella biblioteca comunale di Bologna). « In die Sancti Stephani jussit Papa appendi suos pannos de Rassia novos, pulcherrimos, pretiotos, de quibus tota capella stupefacta est in aspectu illorum; qui, ut fuit universale iudicium, sunt res qua non est aliquid in orbe nunc pulchrius.

era dipinta da Michelangelo;[1] e le pareti nella parte superiore dai migliori artisti del quattrocento;[2] e sotto di quelle pitture pendevano gli arazzi di Raffaello, si può ben dire che questa era gloria della nazione e dell' umanità.[3]

Al punto della narrazione al quale siamo giunti, Raffaello è al culmine della grandezza. Protetto dal Papa, favorito dai principi, careggiato dagli amici, adorato dai discepoli, famoso già per tutta Italia e fuori, mercè le stampe di Marcantonio, a soli 32 anni può dirsi la delizia di Roma, e della sua età. Da tutte parti gli piovevano commissioni, e mancandogli 'l tempo, era costretto di rifiutarle non solo a privati, ma anche a signori potentissimi. E sappiamo per cagion d' esempio che Alfonso, duca di Ferrara, insistette durante anni ed anni per mezzo del suo legato (il vescovo Costabili) per avere da Raffaello un quadro, e spesso montò in collera degli indugi, e lo costrinse persino ad accettare una caparra per assicurarsi del lavoro; e nondimeno la cosa fu sì a lungo protratta, che Raffaello morì senza averlo neppure cominciato.[4] Quei lavori medesimi che, in questo ultimo periodo di sua vita, accettò sì da Papa Leone come da altri, quasi tutti si contentò del disegnarli soltanto, o di

[1] Il Giudizio universale nella parete, allora non v'era: vi fu dipinto di poi nel 1534.

[2] Alessandro Botticelli, Luca Signorelli, il Perugino, il Pinturicchio ed altri.

[3] La seconda serie delle tappezzerie, che rappresenta taluni fatti della vita di Cristo, non appartiene a Raffaello, ma ai suoi scolari; ed esse sono di gran lunga inferiori. Forse Raffaello diede il primo disegno dell' incoronazione della Vergine; ma il disegno che gli è attribuito e di cui si vanta la collezione di Sigmaringen, rappresentante l' adorazione dei Pastori, sarebbe, a giudizio del Lermolieff, di Baldassar Peruzzi.

[4] V. Notizie cit. dal Campori. — Raffaello, per farsi perdonare l' indugio, mandò al duca Alfonso il cartone dell' arcangelo Michele dipinto nel 1517 per Francesco I di Francia, e poi, nel 1518, il cartone del ritratto di Giovanna d' Aragona.

farne il cartone, lasciandone ai suoi scolari la esecuzione. Laonde pochissime sono le opere che di sua mano rimangono dal 1517 al 1520. Ogni anno si venivano cumulando in lui gli uffici e gli incarichi, non solo rispetto alla pittura, ma eziandio all' architettura e alle antichità di Roma. Ma di Raffaello avvenne quel che avviene di coloro cui natura privilegiò di verace grandezza, che mai non posano, e salgon sempre su da una ad altra cosa; ed ora a mala pena s'intende come egli potesse contemporaneamente bastare a tante occupazioni.

XXV.

Nel dì 11 marzo 1514 era morto Bramante, e morendo aveva indicato e raccomandato a succedergli nella direzione della fabbrica di S. Pietro il giovane Raffaello.[1] Leone X, accogliendo questo suggerimento, lo aveva nominato architetto della Basilica; della qual commissione egli stesso scrive il 1 luglio 1514 con molta ingenuità allo zio Simone Ciarla queste parole: « Circa a star in Roma, non posso stare altrove più per tempo alcuno, per amore della fabbrica di San Pietro, che sono in luogo di Bramante; ma qual luogo è più degno al mondo che Roma? qual impresa è più degna di San Pietro che è il primo tempio del mondo? e questa è la più gran fabbrica che sia mai vista, che monterà più di un milione d' oro, e sappiate che il papa ha deputato di spendere sessantamila ducati l' anno per questa fabbrica, e non pensa mai altro. Mi ha

[1] Il Breve di Leone X, nel quale nomina Raffaello architetto della Basilica di S. Pietro, dice precisamente che Bramante morendo, lo aveva indicato come atto a succedergli. Questo Breve si trova nel volume Petri Bembi *Epistolarum,* libri XVI, nomine Leonis X, scriptarum. Basileae, lib. IX-XIIII, pag. 319.

dato un compagno, frate dottissimo, e vecchio di più di ottanta anni; il papa vede che egli può viver poco, ha risoluto S. Santità darmelo per compagno, che è uomo di grande riputazione, sapientissimo, acciocchè io possa imparare se ha alcun bello segreto in architettura, acciò io doventi perfettissimo in quest'arte; ha nome fra Giocondo, ed ogni dì il papa, ci manda a chiamare e ragiona un pezzo con noi di questa fabbrica.[1] »

Ed anche nella lettera indirizzata al Castiglione, che abbiamo in parte sopra riferito, e dove parla della Galatea come di opera già compiuta, soggiunge: « Nostro Signore con l'onorarmi m'ha messo un gran peso sopra le spalle. Questo è la cura della fabbrica di San Pietro. Spero bene di non cadervici sotto, e tanto più quanto il modello ch'io ho fatto piace a Sua Santità, ed è lodato da molti belli ingegni, ma io mi levo col pensiero più alto. Vorrei trovare le belle forme degli edifici antichi: non so se farò il volo d'Icaro. Me ne porge un gran lume Vitruvio, ma non tanto che basti.[2] »

Raffaello non fa menzione qui di un altro compagno che già da alcuni mesi aveva preso seco Bramante, e che rimase nel suo officio anche dopo la costui morte, cioè Giuliano da San Gallo, vecchio anch'egli di settanta anni. Fra Giocondo da Verona fu uno degli umanisti più cospicui del suo tempo, peritissimo nelle lingue greca e latina, inoltre idraulico e botanico, anzi era lodato di conoscenze universali, ed aveva architettato fabbriche nella sua città nativa e a Venezia, e costruito il Ponte Nuovo a Parigi. Giuliano da San Gallo aveva servito papa Giulio II, edificandogli il palazzo di San Pietro in Vinculis, la cittadella d'Ostia e il pa-

[1] Anche questa lettera è stata ristampata recentemente nella pubblicazione fatta a Roma pel centenario di Raffaello.

[2] Su questa lettera occorrono le stesse osservazioni che sulle precedenti.

lazzo di Savona; ma poi sdegnato di vedersi, nella edificazione di San Pietro, preferito Bramante, s'era ritirato in Toscana, dove come architetto dei fiorentini compì molte opere degne di lode, e solo più tardi era tornato a Roma.[1] Ma questi due compagni morirono l'un dopo l'altro nell'anno seguente, onde Leone X diede per aiuto a Raffaello Antonio da San Gallo il giovane, e parecchi altri sotto di lui.

Per quanto ardore ponesse Raffaello in questa impresa, pure la Basilica di San Pietro ha pochissimo di suo. Perchè dapprima gli convenne rafforzare molte opere che, per la fretta colla quale Giulio II voleva eseguire tutte cose, eran state condotte senza la necessaria solidità; e piú tardi venne meno il danaro alle spese. Pure Raffaello aveva subito fatto un disegno in parte nuovo della Basilica il quale ci è stato conservato dal Serlio[2] ed ha mutazioni sostanziali da quello di Bramante, avendo egli pensato di dare alla Basilica la forma di croce latina com'è al presente, anzichè di greca come Bramante aveva disegnato.

Ma oltre questa, più altre opere di architettura fece Raffaello, delle quali, come adoperai per le pitture, citerò solo quelle che senza dubbio gli spettano. Costruì adunque il terzo ordine delle logge vaticane, come dice il Vasari, con nuovo disegno, e con maggior ordine e ornamento delle inferiori edificate da Bramante. Della cappella Chigi in S. Maria del Popolo, ho già parlato altrove. Sembra certo ch'ei costruisse anche una casa per sè, e inoltre il palazzo di messer Giovanni Battista Branconio dell'Aquila in Borgo Nuovo, che però fu ornato da Gio. da Udine. E l'una e l'altro più tardi furono distrutti, ma di entrambi riman-

[1] Vasari, *Vita di Giuliano e d'Antonio da San Gallo architetti fiorentini.*

[2] È riportato il disegno anche dal Pantani, *Opere architettoniche di Raffaello.* Roma, 1846.

gono memorie.[1] Nel finir del 1515, fu chiamato da Leone X a Firenze, quando egli, nel viaggio a Bologna, vi tenne stanza più mesi, e voleva architettar la facciata di San Lorenzo, a disegnar la quale invitò a concorso molti artisti: ma poi di quell'opera non si fece nulla. Bensì egli disegnò colà il palazzo Pandolfini in via San Gallo, il quale è da taluno anteposto ad ogni altra opera architettonica del bel tempo, per purità di stile, euritmia nelle proporzioni, e vaghezza d'ornati.[2] Certo è che in tutti gli edifici suoi, egli si mostrò discepolo di Bramante, e di lui ancora più elegante.[3]

Non solo l'architettura fu arte a lui diletta, tanto che si fece tradurre Vitruvio da Marco Fabio Calvo espressamente per suo uso, e lo studiava con diligenza ed amore grandissimo; ma gli piacque altresì tentare la scultura. Toccai

[1] La prima del Lanfrerio coll'epigrafe: *Raph. Vrb. ex lapide coctili Romae extructum.* Della seconda sono due disegni nella Galleria degli Uffici, l'uno del Dosso, l'altro attribuito al Parmigianino.

[2] V. Quatremère de Quincy, *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino,* voltata in italiano, corretta, illustrata ed ampliata per cura di Francesco Longhena. Pisa, 1877.

[3] Come ho detto sopra, io non cito che le opere sicure di lui. Gli è attribuita inoltre la chiesa di S. Eligio degli Orefici, e quella della Navicella in Roma: ma la prima credesi anzi di Bramante, o di Baldassarre Peruzzi, la seconda in ogni modo non sarebbe stata che restaurata. Si vuole che sian di suo disegno il palazzo Uguccioni a Firenze e il palazzo Vidoni a Roma; ma di ciò non è sufficiente prova, nè oserei affermare che siano di suo stile. Anche la loggetta della Farnesina e la scuderia; ed anzi, di più, il casino stesso si vogliono di Raffaello. Ma sappiamo che il casino fu fatto da Baldassarre Peruzzi, e non è credibile che a Raffaello si desse incarico soltanto di far la scuderia e la loggetta. Infine si parla del disegno da lui fatto della villa Madama a Monte Mario per commissione del cardinal Giulio de' Medici, e qua e là si credette averne rinvenuto il disegno di sua mano. Ma i più credono che sia opera de' suoi scolari, e in ispecie di Giulio Romano durante il periodo del papato di Adriano VI. Ad ogni modo i curiosi di questa materia leggano il volume delle *Opere architettoniche di Raffaello Sanzio* di Carlo Pantani: Roma 1845, e l'accurata opera testè venuta in luce di Enrico di Guymüller che ha per titolo *Raffaello Sanzio studiato come architetto.* Milano, Hoëpli, 1884.

più sopra come la statua di Giona che si trova nella cappella Chigi, fosse da lui modellata, se pur non pose egli medesimo mano allo scalpello. Di che mi sia lecito esprimere questo giudizio; che fra tante opere in marmo dei secoli XV e XVI, ammirevoli per espressione e per finezza di lavoro, codesto Giona tiene un luogo eminente e non indegno di qualsivoglia dei massimi scultori. Si ricorda anche di lui un puttino in terra che Pietro d'Ancona doveva lavorare in marmo,[1] e sono alcuni i quali credono che sia quel puttino morto che posa sopra un delfino, il quale trovasi oggi nella Galleria di Pietroburgo. Altri credettero di scovrirlo altrove, ma della sua autenticità non v'ha certezza.

Nell'anno 1515 Leone X con suo Breve aveva nominato Raffaello prefetto delle antichità, a questo fine, che di ogni marmo o sasso antico che in Roma, o nel circuito di due miglia dalla città, si trovasse, dovesse farsene a lui riferto, dandogli facoltà di comperarli per servirsene nella costruzione di San Pietro. E il Breve aggiunge, che, sapendo trovarsi molte lapide che portano incise lettere e iscrizioni, nessuno osi senza comando o permesso di Raffaello, rompere o tagliare siffatte lapidi iscritte.[2] Dal quale istituto, come ognuno vede, venne se non l'inizio, certo un forte

[1] Leonardo Sellaio nei Borgherini, scriveva da Roma a Michelangelo, il quale trovavasi allora a Carrara, in data 16 novembre 1516: « Raffaello ha fatto un modello in terra di un fanciullo, per Pietro d'Ancona, e questo l'ha quasi finito di marmo. Dicesi ben riuscito: siatene avvisato. » Gotti, *Vita di Michelangelo,* tomo II, pagina 59. Il Castiglione agli 8 maggio del 1523, cioè tre anni dopo la morte di Raffaello, scriveva ad Andrea Tiperario: « Desidero ancora sapere se Giulio Romano ha più quel puttino di marmo di mano di Raffaello, e quanto lo darà all'ultimo. » *Lettere del Castiglione,* tomo I, pag. 172, citata dal Tiraboschi, vol. VII, pag. 1615. Alcuni attribuirono a Raffaello anche la fontana di piazza delle Tartarughe in Roma; ma è opera di tempo posteriore.

[2] *Epistolarum* P. Bembi nomine Leonis X scriptarum. Libro Ep. 51 — Lib. XLI.

eccitamento alla raccolta delle iscrizioni ed alla conservazione delle antichità.

Nè vuolsi tacere di una specie di relazione che Raffaello presentò a Leone X.[1] Imperocchè da essa apparirebbe aver egli ricevuto commissione « di porre in disegno Roma antica, quanto conoscer si può per quello che oggidì si vede, con gli edifici che di sè dimostrano tali reliquie che per arguimento, si ponno infallibilmente ridurre nel termine proprio come stavano, facendo quelli membri che sono in tutto ruinati, nè si reggono punto, corrispondenti a quelli che restano in piedi e che si reggono. » Cotesta relazione, della quale ebbe probabilmente aiutatore, o come oggi si direbbe, redattore Baldassar Castiglione, sotto il di cui nome poscia fu pubblicata, si concorda talmente con tutte le circostanze e le testimonianze del tempo rispetto a Raffaello, che mi pare non potersi ad altri che a lui riferire. Imperocchè Celio Calcagnini nella sua lettera diretta a Jacobo Ziegler nel 1519, dice: « Di presente Raffaello sta eseguendo un'opera mirabile e che sarà incredibile alla posterità, (non parlo della Basilica vaticana di cui dirige i lavori) ed è la città stessa di Roma ch'ei riproduce nella sua antica grandiosità, ristaurando le cose d'appresso le descrizioni degli autori antichi.[2] » Ciò conferma eziandio l'eruditissimo antiquario Andrea Fulvio, il quale nel 1527 scriveva che Raffaello, poco prima della sua morte, avea, d'appresso le sue indicazioni, raffigurato col pennello parecchi monumenti antichi.[3] » E finalmente ne dà

[1] Riferita per intero dal Passavant. *Documenti*, XIII, vol. I, pag. 508.

[2] CELIO CALCAGNINI, *Epist. crit. et fam.*, Basileae, 1544, lib. VII, ep. 26, pag. 101. Parla in questa medesima lettera di Fabio Calvo e di Raffaello che lo teneva in casa, della bontà e dell'ingegno di lui e dell'opera mirabile ecc. Deve essere del 1519.

[3] Nella prefazione alle *Antiquitates urbis* per ANDREAM FULVIUM, Romae, 1527, dedicata a Clemente VII, si legge: « Ruinas urbis interea,

ragguaglio il Michiel in una sua lettera dell' 11 aprile 1520.[1] « Egli stendeva, dice, in un libro..... gli edifici antichi di Roma, mostrando sì chiaramente le proporzioni, forme ed ornamenti loro, che averlo veduto avria iscusato ad ognuno di aver veduto Roma antica, e già aveva fornito la prima regione; nè mostrava solamente la pianta degli edifici ed il sito, il che, con grandissima fatica ed industria, dalle ruine s' avea raccolto; ma ancora le faccie con gli ornamenti, quanto da Vitruvio e dalla ragion dell' architettura e delle istorie antiche, ove le ruine non le ritenevano, aveva appreso, espressissimamente disegnava. » Per le quali cose si vede con quanto ardore ei si fosse dato a studiar le cose archeologiche, e come, a rimettere dinanzi agli occhi, e al pensiero degli uomini le grandezze di Roma vetusta, avesse tutta la mente rivolta. Le quali cose ho voluto accennare qui insieme, per mostrare quanto Raffaello fosse universalmente perito. Imperocchè, non solo esercitò l' architettura valorosamente, ma altresì la scultura, e si versò nelle cose archeologiche. Il che sarebbe bastato ad assicurargli nella storia delle arti fama durevole, se la virtù quasi sovrumana che dimostrò nella pittura, non avesse per dir così, messo nell' ombra gli altri suoi pregi.

tuis optimis auspiciis prosecutus, et ab interitu vindicare ac litterarum monumentis resarcire operam dedi, quae iacerent in tenebris, nisi litterarum lumen accenderet. Priscaque loca tum per regiones explorans, observavi quas Raphael urbinas (quem honoris causa nomino) paucis ante diebus quo ex vita decederet, me indicante, pennicillo finxerat. »

[1] Nel volume pubblicato dal Comitato pel centenario di Raffaello a Roma trovasi riprodotta questa parte della lettera di ser Marcantonio Michiel di ser Vettor ad Antonio di Marsiglio a Venezia XI aprile 1520. La lettera fu pubblicata dapprima da Jacopo Morelli, nota 128. *Notizia d' opere di disegno della prima metà del secolo XVI.* Dalle notizie del Giovio, delle quali parlerò al momento della morte, si vede che Raffaello adoperava la bussola per le operazioni di rilevamento.

XXVI.

Notai che in questo tempo, cioè nel 1516 e nel 1517, era egli salito in tanto onore, che, come dice il Vasari, viveva piuttosto da principe che da artista, e aveva disegnatori in varie parti d'Italia ed anche in Grecia. Ora parrebbemi di non aver rappresentato convenientemente Raffaello, se non toccassi dei molti amici ch'egli ebbe in Roma in ogni ceto di persone. E innanzi tutto, taluni fra i grandi dignitari della chiesa gli furono affezionatissimi, fra i quali è da porre in primo luogo quel Divizio da Bibiena cardinale di Santa Maria in Portico, letterato, diplomatico finissimo, adoperato dal papa in molti negozi, e autore della commedia volgare La Calandra, che si rappresentò in Vaticano. Egli l'aveva già conosciuto a Urbino nella corte di Guidobaldo, ed ora lo ritrovava in Roma e diveniva famigliare suo, tanto che il cardinale divisò dargli per moglie una sua nipote per nome Maria.[1] Le pratiche erano assai bene avviate, ma le nozze non seguirono. Sappiamo che in taluno degli affreschi delle stanze, anzi in quello della disfatta dei Saraceni presso Ostia, Raffaello aveva effigiato fra i cardinali anche il Bibiena, e nonostante il grande guasto parmi si possa riconoscerlo. Abbiamo però di esso due ritratti; l'uno a Madrid, l'altro al palazzo Pitti. Sono entrambi del medesimo autore? ovvero l'uno è l'originale e l'altro la copia? Esaminandoli attentamente, e confrontando l'uno e l'altro con le pitture di Raffaello, sopratutto nei modi e nei particolari del suo ritrarre le persone vive, è d'uopo concludere che il *Ritratto del Cardinal Bibiena* di Madrid ne

[1] Ne parla anche in quella lettera che abbiamo citato più volte a Simone Ciarla, e pare che il parentado fosse concluso. Ne riferirò il bruno più oltre.

ha tutte le qualità, ed è siffattamente superiore a quello del palazzo Pitti, che i più riputati conoscitori son venuti nell'opinione quello essere l'originale, e questo una copia, come che assai pregevole.[1] Raffaello fece anche per lui la pittura ornamentale di una sua camera da bagno in Vaticano presso le Loggie. Era una maraviglia di eleganza e rappresentava la *Storia di Venere e di Cupido*, come si può scorgere dalle stampe che ne rimangono. Ma da gran tempo è vietato ad ognuno lo entrarvi, e v'ha persino chi dubita che quelle pitture più non esistano.

Un altro cardinale amicissimo di Raffaello, fu Baldassarre Turrini da Pescia, o come era solito chiamarsi dall'ufficio suo, il Cardinal Datario: al quale l'artista morendo lasciò il carico di suo esecutore testamentario insieme a Giov. Battista Branconio dell'Aquila, camarlingo del Papa, ed amico suo, al quale egli aveva, come accennai, disegnato il palazzo in Borgo Nuovo. Nè si può tralasciare fra gli amici il prelato Tommaso Inghirami di Volterra, soprannominato Fedro, uno dei più dotti uomini del suo tempo. Fu bibliotecario della Vaticana, e morì giovane ancora di 46 anni di una caduta da cavallo. Di lui scriveva Erasmo, esser egli tenuto il Cicerone del proprio secolo;[2] e seb-

[1] Vasari nei suoi *Ragionamenti*, Firenze, 1588, pag. 128, parla di un ritratto del Cardinal Bibiena che è somigliantissimo, perchè copiato da quello di Raffaello d'Urbino che si trova nella casa dei Dovizi. Angelo Maria Bandini, nelle memorie per la vita del cardinale Bibiena dice che esso legò un quadro di Raffaello al Castiglione. È probabile che fosse il di lui ritratto, ed è similmente probabile che il Castiglione, come portò in Ispagna il ritratto suo proprio, donde poi passò prima in Olanda e poscia in Francia, così vi portasse anche quello del Bibiena e che questo vi rimanesse. PASSAVANT, vol. II, pag. 147.

[2] Ibidem. cognovi et amavi Petrum Phaedrum, lingua verius quam calamo celebrem..... magna felicitatis pars est Romae innotuisse. Ille primum innotuit ex Senecae tragedia cui titulus *Hyppolitus*, in qua rappresentavit personam Phaedrae in area quae est ante palatium Cardinalis Raphaelis Georgiani: sic ex ipso Cardinali didici, unde et Phedrae

bene non avesse tempo di compiere i molti scritti che aveva divisato nella mente, e anche abbozzato, pure nella storia delle lettere latine tiene un luogo notevole. Raffaello fece il *Ritratto di Fedro Inghirami* di mezza figura vivacissimo, che nello scrivere s' arresta e guarda al cielo, come se ne aspettasse il pensiero per continuare. Di questo ritratto, come di quello del Bibiena, due sono gli esemplari, l' uno notissimo al palazzo Pitti; l'altro, presso la famiglia dei suoi discendenti a Volterra. E qui ancora si potrebbe ripetere la stessa domanda che io già feci rispetto al ritratto del Bibiena; e rispondendo, dovrei concludere, che nonostante le molte alterazioni che ha subìto, quello di casa Inghirami pare piuttosto esserne l' originale.[1]

Furono anche proteggitori ed amici di Raffaello il cardinale de' Pucci, il vescovo di Troia Pandolfini, e il cardinal Grimani; il primo de' quali potè ottenere da lui il quadro della santa Cecilia, il secondo n' ebbe il disegno del suo palazzo in Firenze, e il cardinal Grimani, veneto, grande raccoglitore di manoscritti e d' antichità ebbe da Raffaello il cartone della Conversion di San Paolo che oggi è perduto. Similmente Sigismondo della illustre famiglia dei Conti, prelato e scrittore di storie egregie, gli fece fare la Madonna di Foligno, come abbiamo detto innanzi. Nè potrei tacere di due cardinali potentissimi e proteggitori dei letterati e degli artisti, Giulio de' Medici e Raffaele Riario, le vicende dei quali s' intrecciano grandemente nella storia di quei tempi.

Il Cardinal Giulio de' Medici in quel tempo, e sinchè visse Leone, era l' anima di tutti i negozii. Giovane ancora aspirava visibilmente a succedere al cugino nel pontificato;

sognomen additum. Is obiit minor annis, ni fallor, quinquaginta: dictus cni seculi Cicero. Erasmi. lib. 23, epist. 4, riportata da Roscoe, vol. II, pag. 23.

[1] Così giudica il Lermolieff, op. cit.

e vi riuscì, ma più tardi come vedremo altrove. Splendido, allora, senza prodigalità, reputato sagace e prudente, proteggeva le arti con larghezza; e a lui dobbiamo che Raffaello dipingesse la Trasfigurazione.

Raffaello Riario era stato promosso cardinale nel 1477, di soli diciassette anni. E poco dopo fu mandato da Sisto IV come legato a Firenze, con segreta istruzione di animare ed aiutare l'arcivescovo Salviati ed i Pazzi nella congiura contro i Medici. Trovavasi in Duomo allorchè, al momento della elevazione dell'ostia, Giuliano cadde trafitto da molti colpi di pugnale, e Lorenzo potè a stento salvarsi. Alla vista dell'assassinio il popolo fiorentino, che era nella chiesa, tumultuò fieramente contro i congiurati, e arrestò anche il cardinale Riario che trovavasi presso l'altar maggiore, là dove il misfatto era stato commesso. Quindi si voleva e si gridava, ad alta voce, ch'ei fosse subito impiccato, come poi furono il cardinal Salviati e Francesco de' Pazzi, al balcone del palazzo della Signoria; se non che lo salvò dall'estremo supplizio la giovanile età, e fu sostenuto in carcere per qualche mese, sino a che, per la scomunica di Sisto IV, fu messo in libertà. Ma questa vicenda indusse nell'animo di lui una passione malinconica, e nel suo volto un livido pallore.[1] Tornato a Roma ebbe prospera fortuna. Divenne potentissimo nel sacro collegio, e fu fatto cancelliere di Santa Chiesa. Ma avendo incontrato la inimicizia di Cesare Borgia, si vide a tal pericolo di vita, che dovette fuggir di Roma, nè osò più tornarvi se non dopo la morte di Alessandro VI. Ripigliò allora la sua antica autorità, ed esercitò grande influsso nella elezione di Pio III e di Giulio II. Confidò anche un momento di succedere a quest'ultimo, ma visto cadere ogni sua speranza, volse i voti dei suoi aderenti sopra Giovanni de' Me-

[1] Gregorovius, vol. vii, cap. 3. § 5.

dici, sperando così di cancellare gli antichi rancori di famiglia. Però non riuscì nel desiderato fine, perchè Leone X serbò nell'animo l'odio verso di lui, e in occasione della congiura del Petrucci, lo fece imprigionare come complice in Castel Sant'Angelo. Il favore che il Riario godeva universalmente, e i consigli di Francia e di Spagna, indussero Leone a fargli grazia, purchè inginocchiato gli chiedesse perdono di una colpa che non aveva, sborsasse somma enorme di danaro, e legasse sin da ora, per dopo la morte, il suo palazzo al fisco.[1] Quando il vecchio cardinale uscì di Castel Sant'Angelo per andare ad umiliarsi al Vaticano, il popolo s'accalcò nelle vie e lo salutò con lunghi plausi. Egli, dopo breve tempo, riparò a Napoli, dove morì nel 1521. Era stato protettore delle scienze e delle arti: si erano rappresentati drammi latini nel cortile del suo primo palazzo, e dal Bramante ne aveva fatto poi costruire un secondo più sontuoso che è quello della Cancelleria. Fra i suoi protetti fu Raffaello, che gli fece la Madonna del Pesce.

Viveva allora in Roma un prelato nativo del Lussemborgo, Giovanni Goritz, uomo gioviale, faceto, passionato di Roma, delle antichitá, delle lettere. A lui mettean capo tutti i tedeschi colti, che venivano nella città, ed egli faceva loro le più liete accoglienze; e non però di meno era dai romani riguardato come romanissimo, e più che se fosse stato un loro concittadino. Gli umanisti lo chiamavano: Corycius senex, e lo festeggiarono con poesie.[2] Egli aveva avuto da Andrea Sansovino un gruppo di Sant'Anna e della Madonna sedenti, che è un capolavoro della scultura, e l'aveva collocato nella chiesa di Sant'Agostino: poscia ordinò a Raffaello,

[1] Il palazzo della Cancelleria (fatto da Bramante), di cui si parla più sotto.

[2] *Coryciana, sive variorum Carmina in laudem Iani Corycii collecta a Palladio* (Blosio) Romae 1524.

che come ad amico gli compiacque, di dipingere sopra uno dei pilastri, che sostengono la volta della chiesa medesima, *Il profeta Isaia.* Io non ho descritto questo fresco, perchè, sebbene ancora rimanga, e la sua origine sia autentica, fu talmente guasto e rifatto, che ormai non si può riconoscere. Il buon Coricio sopravisse a Raffaello, e vide il sacco orrendo della città, e dai suoi stessi connazionali fu manomesso e derubato, onde se ne fuggì a Verona, dove poco tempo dopo morì sconsolato, e sospirando la sua diletta Roma e i bei tempi della sua giovinezza. [1]

Ho già parlato altrove del ritratto di Bindo Altoviti giovane, che ora si trova a Monaco, e della Madonna dell' Impannata da lui commessa. Bindo era minore di età di Raffaello, e non meno amico suo che degli artisti più celebri del tempo. Egli era venuto in Roma per esercitarvi il banco e la mercatura, e divenne uno dei più ricchi signori del suo tempo: amò grandemente il governo popolare e fu per conseguenza avverso alla casa Medici. Soccorse la repubblica fiorentina pericolante, favorì i fuorusciti contro Alessandro e Cosimo, e aiutò Piero Strozzi nella difesa di Siena; nè solo con denaro, ma volle che il suo figliuolo andasse a combattere sotto di lui. Il duca Alessandro come che l'odiasse, pur non osò perseguitarlo, e Cosimo anche sulle prime finse verso lui mansuetudine, ma dopo la presa di Siena gli confiscò i beni che aveva in Toscana, e persino la dote di sua moglie. Bindo, facoltosissimo nonostante le confische, non si mosse mai di Roma, e furono anche da lui protetti il Sansovino, Benedetto da Rovezzano, Cecchino Salviati, Benvenuto Cellini, Santi di Tito, il Vasari: da ciascuno dei quali ebbe

[1] A Verona non lasciò nessuna traccia di sè, come mi assicura monsignor Giuliani raccoglitore diligentissimo ed eruditissimo di ogni cosa antica della sua città.

opere di gran pregio.[1] Morì nel 1552, e fu sepolto nella tomba che si era preparato nella chiesa della Trinità al Monte Pincio.

Più sereno, più prudente, più abile, e di gran lunga più ricco, fu Agostino Chigi sanese, che venuto a vent'anni a Roma nel 1485, colla capacità e operosità sua nei negozi vi divenne in breve il primo fra tutti i banchieri.[2] Invero egli aveva banchi e agenzie per tutte le piazze principali di Europa ed anche in Asia, sicchè il suo nome era conosciuto in tutti gli scali del Mediterraneo e del Mar Nero; onde il Sultano, scrivendogli, indirizzava la lettera: al gran mercante della cristianità. Pigliava anche imprese d'industria, come le saline della Camera apostolica e poi quelle di Napoli, e le cave di allume. Più di cento navi solcavano i mari per suo conto. Prestava a sovrani e a privati: e quando una volta congiurati insieme i minori banchieri sperarono impedirlo, raccogliendo moltissime tratte sul suo banco, e presentandogliele ad un'ora medesima, non solamente non addimostrò sorpresa, ma con grande semplicità offerse di pagare o in oro o in argento, e in quel conio che più loro piacesse.

Ma s'ei fu nell'accumular ricchezze mercante, ben dice

[1] V. Genealogia e Storia della famiglia Altoviti, descritta da Luigi Passerini, Firenze 1871. — Michelangelo donò a Bindo uno de' cartoni della volta della Sistina, e il Cellini modellò e fuse il suo ritratto in bronzo, che ancora si ammira nella casa degli Altoviti presso Ponte S. Angelo. Domenico Moreni attribuisce a Michelangelo una medaglia in bronzo nel cui diritto è la effigie di Bindo in età virile, e nel rovescio una donna la quale si tiene stretta ad una colonna sbattuta dai flutti. V. *Illustrazione storica critica di una rarissima medaglia rappresentante Bindo Altoviti opera di Michelangelo Buonarroti.* Firenze, 1824.

[2] *Chigiae familiae Commentaria* (182 pag. manoscritte nella Biblioteca chigiana) *scripta anno 1618.* Autore n'è Fabio Chigi allora giovane, e che più tardi ebbe la tiara col nome di Alessandro VII. La parte che descrive la vita di Agostino va da pag. 21 a pag. 44, e fu pubblicata dal Cugnoni con copiose ed importanti note. *Archivio della Società Romana di Storia patria,* vol. 2, 1879, vol. 3, 1882.

il suo pronipote e biografo, che nel donarle fu re.[1] Imperocchè seppe usare la sua ricchezza con tanta generosità e buon gusto, che fu amico e consigliere di papi e di cardinali, amico e protettore dei letterati e degli artisti. La sua villa nella Longara, edificata dal Peruzzi, dipinta dal Sodoma e da Sebastiano del Piombo, poi da Raffaello e dai suoi scolari, conteneva quanto di più pregiato potè adunare in libri, e in anticaglie. Quivi accolse talora a geniale convito i dignitari della chiesa e il papa stesso; più di sovente i letterati e gli artisti; quivi congregossi ancora alcune fiate l'Accademia romana. Morì pochissimi giorni dopo Raffaello, rimpianto da tutti, e lungamente ricordato nelle istorie per la sua eleganza e la sua magnificenza, e fu sepolto nella cappella ch'era stata da Raffaello medesimo ideata e diretta.

Ora mi converrebbe dire dei letterati amici di Raffaello; e ben puossi congetturare che tutti coloro che vivevano in Roma o che vi convenivano per qualche tempo, bramassero di conoscerlo. Ma io toccherò solo de' più intimi e più noti.

Marco Fabio Calvo, uno degli umanisti più cospicui del suo tempo, fu così affezionato a Raffaello, che questi lo accolse in sua casa, e, come ho detto sopra, con grande istanza lo pregò di tradurgli Vitruvio, per poterlo attentamente studiare.[2] È bello e degno di ammirazione e di riverenza, l'affetto che Raffaello sentiva per questo vecchio rigidissimo di costumi, tutto assorto negli studi, strettissimo di fortuna, ma ancora più di bisogni. Ei rendeva imagine degli antichi stoici, e di quel Diogene cinico che Alessandro Magno aveva

[1] In congerendis divitiis, mercator; in donandis, rex. V. manoscritto sopra citato.

[2] Era della famiglia dei Guiccioli di Ravenna. Di lui parlano i contemporanei, e lo descrive mirabilmente Celio Calcagnini, V. *Opera aliquot etc.* pag. 100, Basilea 1544. Lib. VIII, *Epistolar.* pag. 100 Caelius Calcagninus Iacobo Zieglero. Questa lettera è riportata anche per intero dal Quatremère de Quincy nell'append. V.

onorato. E fra gli umanisti e gli archeologi pure amici di Raffaello, vuolsi noverato anche Andrea Fulvio, uno dei primi illustratori dell'antica Roma. Mons. Pietro Bembo, (che fu poi cardinale, ma solo molti anni dopo sotto Paolo III), aveva conosciuto primieramente Raffaello a Urbino, poi lo rivide a Roma, quando ci venne sotto Giulio II, ma più intimamente si strinse a lui d'amicizia allorchè Leone X, appena assunto al trono, lo nominò suo segretario. Veneziano di origine, nobile di prosapia, decoroso della persona, latinista egregio, pose nondimeno ogni opera a far rivivere l'uso della buona lingua italiana.[1] Dalle sue lettere noi intendiamo come vedesse di frequente Raffaello, come facesse gite con lui, e, infra le altre, una insieme col Navagero, col Beaziano e col Castiglione a Tivoli,[2] e quando il Bibiena era assente, fosse egli intermedio fra il cardinale e l'artista.[3] Il Bembo aveva avuto da Raffaello il

[1] Nella vita scrittane da Mons. Della Casa si legge: « Primus « omnium Bembus fuit, qui nostris hominibus linguae suae artem tra- « deret, cujus praecepta ipse longo studio, multaque optimorum dicto- « rum observatione congesserat, uti grammaticae artis corpus absol- « veret. » Opere di Mons. Della Casa, Venezia, 1752, tomo 3, pag. 35- *Vita Petri Bembi.*

E l'Ariosto, nel canto 46, st. 15, dice:

Là veggo Pietro
Bembo, che il puro e dolce idioma nostro,
Levato fuor del volgar uso tetro,
Qual esser dee ci ha col suo esempio mostro.

[2] In una lettera al cardinal Bibiena, del 3 aprile 1516, dice: « Domani, dopo 27 anni, rivedrò Tivoli col Navagero e Beaziano, il signor Baldassar Castiglione e Raffaello. Noi vogliamo veder tutto: l'antico e il nuovo. Noi v'andiamo per piacere al signor Andrea, (Navagero) che tornerà a Venezia dopo Pasqua. « Passavant, vol. 1, pag. 171,

[3] In un'altra lettera al Cardinal Bibiena, del 16 aprile, del medesimo anno 1516, scrive: « Raffaello, il quale riverentemente vi si raccomanda, ha ritratto il nostro Tebaldeo tanto naturale ch'egli non è tanto simile a sè stesso, quanto gli è questa pittura. Ed io per me non vidi mai sembianza veruna più propria. Quello che ne dica e se ne tenga M. An-

proprio ritratto a matita, allorchè trovavasi in Urbino, ora desiderava di averne un altro a colori, e intanto Raffaello donavagli quelli di Andrea Navagero e di Agostino Beazano suoi amici, l'uno e l'altro letterati famosi in quel tempo.[1]

Il primo era patrizio di Venezia, e così severo per i propri versi, che ne mandò alle fiamme la maggior parte per esserne mal soddisfatto: sicchè di lui pochissimo ci rimane. Ebbe parecchie legazioni, e morì a Blois nel 1529 dov'erasi recato ambasciatore della repubblica veneziana

tonio, V. S. può stimare da sè, e nel vero ha grandissima ragione: il ritratto di M. Baldassar Castiglione e quello della buona, e sempre da me onorata memoria del signor Duca nostro, a cui doni Dio beatitudine, parrebbero di mano di uno de' garzoni di Raffaello, in quanto appartiene al rassomigliarsi, a comparazione di quello del Tebaldeo. Io gli ho una grande invidia: che penso di farmi ritrarre anch'io un giorno. Ora avendo io scritto sin qui, mi è sopraggiunto Raffaello, credo io, come indovino ch'io di lui scrivessi, e dicemi che io aggiunga questo poco, cioè che gli mandiate le altre istorie che s'hanno a dipingere nella vostra stufetta; cioè la scrittura delle istorie, percio che quelle che gli mandaste saranno fornite di dipingere questa settimana. Perdio! non è burla; che ora mi sopraggiunge medesimamente M. Baldassarre, il quale dice che io vi scriva che esso s'è risoluto di star questa state a Roma per non guastar la sua buona usanza, e massimamente volendo così M. Antonio Tebaldeo. » Opere del Bembo, *Classici Italiani*, Milano vol. 1, delle Lettere lib. 2, pag. 48. Da ciò si vede che Raffaello aveva fatto il ritratto del duca Guidobaldo, e quello del Castiglione prima del 1516, ed ora quello del Tebaldeo; e che il Bembo desiderava parimenti di avere il suo: infine che Raffaello stava lavorando in quel tempo al bagno o stufetta del cardinal Bibiena di cui ho parlato nel testo.

[1] Questi ritratti furono dall'Anonimo Morelliano visti in casa di M. Pietro Bembo in Padova, e si esprime così: « Il quadro o la tavola delli ritratti di Navagiero, e Beaziano fu di mano di Raffaello d'Urbino. Ediz. citata pag. 45. Il Bembo lo diede poscia al Beaziano. Consento dic'egli in una lettera scritta ad Antonio Anselmi, il 29 luglio 1538, che si dia al Beaziano il quadro con le due teste di Raffaello d'Urbino, e che voi glielo facciate portare e glielo consegniate con preghiera di guardare che non avvenga qualche guasto. E se volete inviarglielo colla cassa, fate come vi parrà meglio. *Lettere pittoriche* tom. III, pag. 251 IV.

presso Francesco I. E il Beaziano fu pure poeta[1] di Treviso, careggiato molto da Leone X e adoperato in varie missioni; ma dopo la morte del papa, abbandonò Roma e si ritirò nella sua città. Il ritratto del Bembo è perduto, e si credette da taluno perduto anche quello dei due veneziani. Però, chi ben guardi il quadro che è nella galleria Doria a Roma, e va sotto il nome di ritratti di Baldo e di Bartolo, se egli sia famigliare alle opere di Raffaello, non penerà guari a scorgervi il suo disegno e il modo del suo colorire. Certamente non possono essere i due giureconsulti del secolo XIV, e basta solo a discernere, l'abito loro che è quello appunto del tempo in cui Raffaello viveva. La qual cosa prova con quanto poca discrezione di mente si battezzassero i quadri nel passato secolo,[2] e come non dobbiamo essere, per un vano rispetto di tradizioni non contemporanee, ritenuti dallo smascherare il mendacio d'ignoranza e d'artificio, quando argomenti validi a ciò ne persuadono. Non ponno dunque costoro essere Baldo e Bartolo, ma paragonando colui che porta in capo una specie di berretta usata anche dagli artisti del tempo, ed ha faccia virile,[3] severa insieme ed arguta, paragonandolo dico al ritratto della galleria di Berlino, fatto da un pittore veneto nel 1526, e che porta la leggenda: Andreas Navagerus: non può rimanersi in dubbio sulla identità della persona. Che se l'uno è Navagero, spontanea nasce l'induzione che l'altro sia Beaziano; del quale dicono i biografi che egli aveva grande bonarietà[4] e per piacere a Leone X doveva essere gioviale: onde gli si attaglia quella espressione placida e fine che qui vediamo. Finalmente nel museo del Prado a Madrid si veggono due

[1] Lo nomina l'Ariosto fra i suoi amici al canto XLVI, st. 15.

[2] Sono così designati nella Descrizione di Roma moderna del 1727, pag. 682, e in una stampa all'acquaforte di Paolo Fidanza del 1785.

[3] Il Navagero aveva nel 1516 33 anni, perchè morì nel 1529 di anni 46.

[4] Vedi MAZZUCCHELLI, *Notizie di letterati.* Varese, 1760, vol. 2, parte II, e SUPERBI, *Trionfo glorioso degli eroi di Venezia,* lib. III, p. 133.

ritratti in appositi quadri separati, sotto il nome di Navagero, e di Beaziano, e sono una ripetizione esatta dei ritratti onde parliamo: anzi taluno vuole attribuire a Raffaello anche questi. La sola obbiezione che si accampa per negare che il quadro della Galleria Doria sia di Raffaello, da ciò si trae che l'Anonimo morelliano lo chiama tavola, mentre questo è dipinto in tela. Ma non è raro il caso che si adoperi promiscuamente tavola e tela in riguardo all'origine,[1] e, d'altra parte, a me pare così manifesta la mano del divino Urbinate che più dell'errore della parola, mi convince la verità del pennello. E mi compiaccio che il *Ritratto del Navagero e del Beaziano,* opera insigne, sia serbata all'ammirazione dei posteri, e rimanga in Italia.

Ben è ignorato finora e forse perduto per sempre il *Ritratto di Antonio Tebaldeo*, ferrarese anch'egli, poeta ed amico di Raffaello.[2] Sappiamo parimenti dal Bembo che fu molto accetto a Leone X,[3] e amico dei letterati di Roma: e aggiunge esso Bembo di amarlo molto, e lo chiama il buon Tebaldeo.[4] Ridotto in estrema povertà pel sacco di Roma, fu raccolto per carità in casa Colonna, e dal Bembo stesso soccorso.[5]

[1] Il Passavant si ferma a tale obbiezione, e dice che questa sarà una copia, fatta fare ad un pittore veneto, dell'originale che sarebbe perduto. Vol. II, pag. 239. Duolmi che anche il Muntz ripeta che questo quadro della galleria Doria è una vecchia copia, pag. 554.

[2] Vedi la lettera del 19 aprile al cardinal Bibiena, che ho riferito sopra, in una nota. Il Tebaldeo aveva 53 anni.

[3] Scriveva di lui Leone X: « Quem ego virum propter ejus praestantiam in optimarum artium studiis, doctrinam, pangendisque carminibus mirificam industriam unice diligo. » Epistolarum Petri Bembi Leonis X nomine scriptarum, lib. IX-XII. Quella frase del *pangere carmina* fa credere ch'ei cantasse i suoi versi sul liuto e fosse una specie d'improvvisatore.

[4] Lettere di Bembo nell'edizione dei Classici di Milano. Vol. 3, pagine 245 e 248.

[5] Nel museo di Napoli è un quadro descritto nel catalogo come Ritratto del Cav. Tebaldeo maestro di scherma di Raffaello.

Toccai già altrove di due altri ferraresi, l'Ariosto e il Calcagnini, e delle relazioni loro con Raffaello quando vennero a Roma; ma sopra tutti amicissimo eragli Baldassar Castiglione di Mantova, che egli aveva già conosciuto ad Urbino quando era in quella gentil Corte, e che a Roma viveva in continua consuetudine con lui. Del Castiglione come gentiluomo, cavaliere, diplomatico, sarebbe qui troppo lungo il dire: come letterato, ebbi occasione di parlarne sopra. Raffaello sembra avergli fatto due ritratti, l'uno dei quali ci rimane nella Galleria del Louvre e porta il suo vero nome: *Ritratto di Baldassar Castiglione*[1] ed è splendidissimo: tantochè il Rembrandt e il Rubens vollero di lor mano copiarlo. È riccamente vestito, e porta in capo una berretta signorile di velluto: ha fattezze nobili, e intera la barba. Dalle testimonianze dei contemporanei sappiamo che erano frequentemente insieme,[2] e alcune lettere scambievoli ho già citato sopra. Qual fosse il dolore di Baldassarre per la immatura morte di Raffaello apparisce più che dai versi suoi, da queste parole che scriveva a sua madre il 20 di luglio 1520. « Io son sano, ma non « mi par essere a Roma perchè non vi è più il mio « poveretto Raffaello, che Dio abbia quella anima bene- « detta.[3] »

[1] Dalla lettera del Bembo, citata in una nota precedente, pare che somigliasse meno di quel di Tebaldeo, però come fattura d'arte è mirabile. Se il secondo ritratto ch'ei faceva nel settembre del 1519 fosse compito, e dove sia, rimane ignoto. Ma il Costabili scriveva al duca di Ferrara sotto la data del 12 settembre: « Tornando io questa sera a casa, e trovando la porta di Raffaele aperta, vi entrai, e fatto addimandare di Rafaele, mi fece rispondere non poter venire a basso: e smontato per andar di sopra, venne un altro servitore che mi disse era in camera con M. Baldassarre da Castione che lo retragieva, e che non se gli potea parlare. » Campori, *Notizie* citate, pag. 27. Il Müntz, seguendo il Pungileoni, ripete che si trova nella Galleria Torlonia in Roma. A me non è riuscito in essa di scoprirlo.

[2] Campori. Molte lettere del Costabili al duca di Ferrara.

[3] *Lettere* del Castiglione, edizione del Comino, tomo I, pag. 74.

Ho parlato dei letterati; dovrei ora dire degli artisti. Già toccai altrove come il Sodoma e Baldassarre Peruzzi gli rimanessero affezionati, anche dopo che li surrogò nella pittura delle stanze del Vaticano. L'invidia poco o nulla lo morse, perchè la sua grandezza stessa ne lo preservò. Inoltre, per natura e per indole fu largo di protezione e di aiuto a tutti gli artisti coi quali ebbe occasione d'incontrarsi. Ma qui mi soccorre una pagina del Vasari che meglio d'ogni altro lo rappresenta. « Fra le sue doti singo-
« lari, ne scorgo una di tal valore che in me stupisco: che
« il cielo gli diede forza di poter mostrare nell'arte nostra
« un effetto sì contrario alle complessioni di noi pittori;
« questo è che gli artefici nostri, non dico solo i bassi, ma
« quelli che hanno nome di esser grandi, lavorando nelle
« opere in compagnia di Raffaello, stavano uniti e di con-
« cordia tale, che tutti i mali umori nel veder lui si ammor-
« zavano, ed ogni vile e basso pensiero cadeva loro di
« mente: la qual unione non fu più in altro tempo che
« nel suo. E questo avveniva, perchè restavano vinti dalla
« cortesia e dall'arte sua, ma più dal genio della sua buona
« natura; la quale era sì piena di gentilezza e si colma di
« carità, che egli si vedeva che fino gli animali l'ono-
« ravano, non che gli uomini. Dicesi che ogni pittore che
« conosciuto l'avesse, ed anche che non l'avesse cono-
« sciuto, se l'avesse richiesto di qualche disegno che gli
« bisognasse, egli lasciava l'opera sua per sovvenirlo: e
« sempre tenne infiniti in opera, aiutandoli ed insegnan-
« doli con quell'amore che non ad artefici, ma a figliuoli
« propri si conveniva. Per la qual cagione si vedeva che
« non andava mai a corte, che partendo di casa non avesse
« seco cinquanta pittori, tutti valenti, e buoni, che gli
« facevano compagnia per onorarlo. Egli insomma non
« visse da pittore, ma da principe: per il che, o arte della
« pittura, tu pur ti potevi allora stimare felicissima, avendo

« un tuo artefice che di virtù e di costumi t' alzava sopra « il cielo.[1] »

Prima di conchiudere questa parte che si riferisce ai contemporanei di Raffaello, mi è mestieri di toccare di due sommi artisti che furono in Roma al suo tempo; l'uno per breve ora, l'altro lungamente, voglio dire Leonardo da Vinci e Michelangelo.

Leonardo venne a Roma nel 1513 con Giuliano dei Medici suo protettore, e con Boltraffio, Marco d' Oggionno, Salaino, Farfoia (Cesare da Sesto) e Francesco Melzi suoi scolari in occasione dell' assunzione al trono di Leone X, e ignoriamo precisamente quanto tempo vi rimanesse, ma certamente la sua dimora non fu brevissima. Ch' egli abbia avuto relazione con Raffaello mi par ragionevole congetturare, attesochè Raffaello aveva fatto il *Ritratto di Giuliano de' Medici.*[2] Ma più che semplice verosimiglianza, credo possa trarsi maggior probabilità dalle relazioni del Sodoma con Raffaello, il quale Sodoma era stato scolare di Leonardo a Milano, prima di venire a Firenze. E poscia abbiam veduto che fu amico di Raffaello in Roma, e credo che questi ne abbia dipinto il ritratto insieme al proprio, nella scuola d' Atene. Pertanto se taluno saprà bene investigare i disegni che appartengono a quel periodo di tempo, e che ci sono rimasti di Raffaello, del Sodoma e di Leonardo, e confrontarli fra loro, io non dubito che riuscirà a trovare qualche anello che manifestamente congiunga questi tre pittori; e confermi quel che già parmi tanto verisimile da non potersi negare, cioè, che durante la dimora di Leonardo da Vinci a Roma, vi sia stato fra i due grandi artisti, non pur personale conoscenza, ma comunanza di uffici amichevoli e di sentimenti artistici.

Quanto a Michelangelo, egli era già in Roma quando ci

[1] Vasari, *Vita dei pittori*, vol. viii, pag. 60.
[2] Anche l'originale di questo ritratto, come ho detto, già è smarrito.

venne Raffaello: poi ne partì, e vi tornò poco appresso per lavorare alla volta della Sistina: ma è provato che fra i due artisti non fu mai intimità alcuna di vita. E la ragione può rintracciarsene nell'indole loro diversa, direi quasi, opposta di essi: quella di Michelangelo meditativa, austera, e burbera; quella di Raffaello affabile, soave, benigna. Inoltre, i gelosi e gli emuli facevano ressa intorno ad entrambi, come suole avvenire, e al Buonarroti sopratutto rappresentavano ogni trionfo del giovane artista come diminuzione della grandezza di lui. Fra questi invidi tiene il primo luogo Sebastiano del Piombo, del quale abbiamo lettere che provano quanta malevolenza portasse a Raffaello e come per ogni via cercasse di oscurarlo.[1] Egli stimava di vincerlo nel colorito, reputandosi avere appreso da Giorgione quel modo suo morbido e vivace, ma sentiva di essergli troppo inferiore nel disegno. Però ottenne da Michelangelo il disegno del Cristo alla colonna, che ora vedesi in S. Pietro in Montorio, ed egli lo colorì, sperando che dalla riunione di entrambi, le pitture di Raffaello fossero vinte. Infelice tentativo, il quale non pur rimane indietro a queste d'infinito intervallo, ma rimane indietro altresì alle cose proprie dell'uno e dell'altro artista separatamente, dico anche a quelle del solo Sebastiano, che pure hanno talora molta freschezza e sentimento. Ciò nonostante non troviamo veramente traccia d'animosità di Michelangelo contro Raffaello, nè parlerò di animosità di

[1] In una lettera lo chiama Principe della Sinagoga, forse alludendo al codazzo d'amici e di scolari che l'accompagnavano. Altra volta dice che farà toccar con mano al card. Giulio de' Medici che Raffaello rubava al Papa al meno tre ducati al giorno nel far mettere oro. Dirò più oltre di alcuni giudizii suoi falsi su quadri di Raffaello. Un altro più volgare nemico, e corrispondente di Michelangelo, era Lionardo Sellaro, nei Borgherini, pieno anch'esso di invidia e di malignità. Questo Lionardo era di casato Compagni, e faceva il sellaro presso i Borgherini, facoltosi mercanti di Firenze, ed avevano anche bottega a Roma. Gotti, *Vita di Michelangelo*, vol. I, pagine 123, 127, 129. Appendice, vol. II, da pag. 55 a pag. 56.

Raffaello verso di lui, come di cosa al tutto contraria alla sua natura. Che anzi il Condivi,[1] che aveva parlato con Michelangiolo, ci assicura ch' ei ne faceva molta stima e lo lodava: solamente gli aveva sentito dire, « che Raffaello non « ebbe quest' arte (la pittura) da natura, ma per lungo « studio. » E la leggenda narra che due volte interrogato Michelangelo da committenti sul prezzo di un' opera di Raffaello, che per avventura era parsa loro troppo cara, aveva bruscamente risposto che il valor vero d' assai superava la dimanda.[2] La quale leggenda, quand' anche non fosse vera, rampolla però da una credenza popolare che dee avere qualche fondamento. Pertanto noi di ciò siamo consolati, che se Michelangelo non fu benevolo verso Raffaello, pure non proferì motto, e non fece atto mai in dispregio od offesa di lui: sicchè anche in questa parte rimane intatta la stima che ogni italiano gli tributa.[3]

Questi tre sommi artisti, uno solo dei quali basterebbe a illustrare una nazione e la storia di molti secoli, furono piuttosto dissimili che disuguali fra loro. Leonardo fu dotato da natura di tante e così rare attitudini, che dovunque si volgesse, stampava un' orma creatrice, ma appunto per la varietà delle cose alle quali volle attendere, non trionfò in alcuna parte. Al fine piuttosto si dedicò alla scienza che all' arte, e sebbene anche in questa facesse cose meravigliose,[4] in quella è da considerarsi come precursore di

[1] Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo*, Pisa 1823, pag. 82.

[2] V. Cinelli, *Bellezze di Firenze*, ediz. 1617, pag. 277, citato dal Passavant, vol. I, pag. 157.

[3] Il Gotti dice: « Non ci restano per ventura parole di dispregio nè di Michelangelo verso Raffaello, nè di questo verso quello, e possiamo supporre che mai non ve ne fossero. » Vol. I, pag. 119. Vedi anche un interessante opuscolo del Müntz, *Une rivalité d' artistes au XVI siècle*, estratto dalla *Gazzetta delle Belle Arti* che si pubblica a Parigi, 1882.

[4] Il Cenacolo è la pittura più insigne del quattrocento. Il modello della statua di Francesco Sforza era dai contemporanei reputato la più bella

Galileo, e di Bacone nel ben definire e promulgare il metodo sperimentale.[1] Michelangelo, severo e veramente terribile, cosí nella vita come nelle opere, esercitò sui contemporanei, e sui successori tale un influsso che lo imitarlo divenne quasi scopo e regola dell'arte. Così com'egli aveva predetto che il volerlo imitare farebbe dei goffi, avvenne che da lui ebbe principio la decadenza. Raffaello soavissimo, temperato, accordante tutti i pregi in armonica proporzione, se non giunge alle divinazioni di Leonardo, e al sublime di Michelangelo, ottiene nella bellezza la palma della perfezione.

XXVII.

Fin da quando Francesco I era venuto in Italia, egli era rimasto ammirato dinanzi alle nostre opere d'arte antiche e moderne, tantochè trovatosi con Leone X a Bologna, gli aveva chiesto il Laocoonte. Il Papa glielo promise, ma più tardi deliberò di farne fare una copia dal Bandinelli, per mandargliela in quella vece.[2] Però, quando suo nipote Lo-

scultura del tempo. Questa fu distrutta nella guerra successiva: quella pel tempo, per la incuria, per lo stesso suo modo di dipingere è oggimai svanita.

[1] Questo aveva già detto il Libri nella sua *Storia delle matematiche*. Ora finalmente le opere di Leonardo da Vinci hanno trovato un editore dotto ed accurato nel Richter che le ha pubblicate a Londra (Sampson Low 1883) in due bellissimi volumi ornati di stampe e di fac simile. Nel Proemio al *Libro della pittura* Leonardo biasima gli eruditi, che chiama recitatori e trombettieri delle opere altrui, e loda gli inventori interpreti della natura, sotto la semplice e mera esperienza, la quale è maestra vera, e soggiunge « non mi legga chi non è matematico. » E in più luoghi si vede che nella osservazione dei fatti, nell'esperimento (cioè nella riproduzione dei medesimi là dov'è possibile in circostanze uguali e dissimili) e nell'applicazione del calcolo, egli pone tutto il metodo scientifico.

[2] La copia fu compita solo più tardi sotto Clemente, e rimase a Firenze. Ora trovasi negli Uffizi.

renzo, sul quale dopo la morte di Giuliano posavan tutte le sue speranze, andò nel maggio del 1518 ad Amboise per isposarvi Maddalena di Boulogne e de la Tour d'Avergne,[1] che faceva parte della famiglia reale, volle recare in dono al Re due quadri di Raffaello, e gli commise un *Arcangelo Michele*, ed una *Santa Famiglia*. Sappiamo infatti che Raffaello lavorava contemporaneamente all'uno ed all'altro quadro, e leggesi in entrambi la scritta: Raphael Vrbinas pinxit, 1518.[2] La composizione della Santa Famiglia è bellissima. Il bambino dalla sua culla si slancia nelle braccia della madre, che amorosa si piega per accoglierlo, mentre Sant'Anna, tenendo inginocchiato il San Giovannino, lo ammaestra ad orare. Un angelo sparge fiori a piene mani sulla Santa Famiglia; e San Giuseppe la contempla con nobile gioia. Due studi per questa Santa Famiglia si conservano nella Galleria degli Uffizi a Firenze. Anche il concetto dell'altro quadro è stupendo; l'Arcangelo Michele, sceso dal cielo, giovane e raggiante di beltà e di fierezza, ha calcato col piede Satana, e già sta per colpirlo colla lancia. V'ha nel suo volto qualcosa di sovrumano. Ma se la composizione ed il disegno son bellissimi,[3] pure è evidente, specialmente nel colorito, che la esecuzione è in parte di Giulio Romano, poichè egli usava molto adope-

[1] Maddalena morì nel 1519 di parto, e Lorenzo morì pochi giorni dopo di lei. Visse la neonata figliuola, e fu la famosa Caterina. Con loro si spense la linea diretta e legittima di Cosimo il Vecchio. Rimasero soltanto o dei bastardi, come Alessandro che fu duca, o dei discendenti di rami collaterali, come Giovanni delle Bande Nere donde uscì poi Cosimo I.

[2] Il Gaye ha pubblicato le lettere di Goro Gheri a Baldassare Turrini in data del giugno 1518, dove gli dà tutte le istruzioni per spedire i quadri per via di terra. *Carteggio d' Artisti*, vol. 2, p. 146-147.

[3] Raffaello non potendo servire il duca Alfonso di Ferrara che voleva da lui un quadro, gli mandò il cartone dell'Arcangelo Michele. Alfonso lo fece eseguire da Dosso Dossi, ed ora il quadro trovasi a Dresda similissimo a quello di Raffaello.

rare, per le carni, il rossiccio, e per ombrare, il nero fumo, e gli mancava interamente quella morbidezza e trasparenza che è propria di Raffaello.[1]

Che Raffaello avesse fatto anche un *Ritratto di Lorenzo de' Medici*, ch'era il committente dei due quadri sopra indicati, apparisce indubitato da una lettera di lui a Baldassarre Turrini.[2] Ma se esista ancora, e dove rimanga è al tutto ignoto. Ignoto è del pari, come dissi, il ritratto che aveva fatto di Giuliano, e di entrambi parlando il Vasari dice che erano « di una perfezione non più da altri « che da esso dipinta nella grazia del colorito. »

A questa epoca io attribuisco anche la *Visione d' Ezechiello*, piccolo ma stupendo quadretto fatto per il conte Vincenzo Ercolani di Bologna e che oggi è nella Galleria Pitti. Il Malvasia pretende che il prezzo ne fu saldato nel 1510,[3] il che implicherebbe che era già finito; ma la maniera di Raffaello nel primo tempo di sua dimora

[1] Non mancò di notarlo Sebastiano del Piombo in una sua lettera a Michelangelo in data del luglio 1518. « Duolmi nell'animo non siate stato a Roma a veder due quadri che son iti in Francia del Principe della Sinagoga (intende Raffaello) che credo non vi possiate immaginare cosa più contraria all'opinione vostra di quello che avreste visto in simil opere. Io non vi dirò altro, che paiono figure che siano state al fumo, ovvero figure di ferro che lucano, tutte chiare, tutte nette, e disegnate nel modo vi dirà Leonardo (il Sellaio) » v. Appendice n. 12 alla *Vita di Michelangelo* del Gotti, vol. 2, p. 56.

[2] Scrive il 4 febbraio 1518: « Il ritratto mio che fa Raffaello, etc. » E il 5 febbraio: « Circa il ritratto, intendo quanto dite che è finito ed « è bello, e molto mi piace: quando sarà tempo, lo manderete. » Il Vasari dice che questo ritratto e quello di Giuliano suo zio anche smarrito, erano, al suo tempo, appresso gli eredi di Ottaviano dei Medici in Firenze. Vasari, v. 8, p. 34. Del ritratto di Lorenzo, è una copia nella Galleria Fabre a Montpellier. Quello di Giuliano si credette scoperto recentemente e fu acquistato dalla Granduchessa Maria di Russia, ma anche questa parmi una copia e non l'originale.

[3] Malvasia, *Felsina Pittorica*, ediz. di Bologna 1842, p. 47; e dice che fu pagato la valuta di otto ducati d'oro mandati pel banco Lianori, come apparisce dai registri di casa Ercolani. Forse era la caparra.

in Roma, era assai diversa da quella che qui si scorge; e non è possibile imaginare che a quell'ora avesse così concepito ed eseguito il soggetto; imperocchè oserei dire che è una delle sue opere dove più si sente l'influsso michelangiolesco. Sopra le nubi, e a distanza immensa dalla terra (che si vede appena indicata sul piano del quadro) Jehova siede sopra un'aquila, tenendo le braccia aperte e sorrette da due angeli, così come si vede nella volta della Sistina. Il leone e il toro a' suoi piedi volgon lo sguardo verso il creatore, mentre l'angelo, ch'è il quarto simbolo, colle braccia conserte a lui s'inchina. Forse anche qui gli scolari ebber mano, ma il concetto è sì grandioso, la composizione così pura, che ben mostra come Raffaello, qualunque soggetto pigliasse a trattare, tutto si trasfondeva in esso; e in questo caso si sente lo spirito del vecchio testamento, e della sua imaginosa terribilità.

Il Vasari parla anche di un San Giovanni fatto pel Cardinale Colonna, che lo donò al suo medico messer Giacomo da Carpi, donde era passato già, ai tempi dello storico aretino, nelle mani di Francesco Benintendi in Firenze.[1] E si tiene che sia quello della Tribuna nella galleria degli Uffizi. Io non oserei affermarlo, e mi pare opportuno avvertire che un quadro somigliante che rappresenta il precursore, di giovanile età, nel deserto, trovasi in molte altre gallerie, sempre sotto il nome di Raffaello. Quel che mi pare indubitatamente suo, è il disegno per codesto San Giovanni Battista, fatto a rùbrica, che si trova pure nella Galleria degli Uffizi.

Nel Museo di Madrid, è una Madonna cui fu dato il soprannome *La Perla*. Dicesi che sia un quadro fatto per Federigo duca di Mantova, e che presso la casa Gonzaga rimanesse, sino a quando tutta la galleria fu comprata da Carlo I re

[1] Vasari, Vol VIII, pag. 48.

d'Inghilterra (1626).[1] Nelle vicende politiche inglesi, fu messo all'incanto, e dall'ambasciatore di Spagna acquistato e mandato a Filippo IV (quel medesimo che s'era preso lo Spasimo), il quale, in vedendolo, dicesi esclamasse: « Questa è la perla del mio Museo. » In questa Santa Famiglia, Maria gira il braccio intorno al collo di Sant'Anna, ed entrambe sostengono il bambino, che stende le mani a pigliare i frutti che gli porge San Giovannino. Nel fondo si vede il paesaggio intramezzato da ruine; e, fra esse, a sinistra, san Giuseppe, a dritta, alcune piccole figure. A me non era concesso di passarlo sotto silenzio, posto che ha tanta fama, ed è reputato ornamento precipuo di una delle migliori e più copiose gallerie del mondo. Ma sebbene il suo titolo voglia usurpare anticipatamente il giudizio dei posteri, io oserei sostenere al contrario che la mano degli scolari, anzi di Giulio Romano, ebbe non piccola parte nella esecuzione di questa Madonna.

Bene è di mano di Raffaello e fatto con gran cura il *Ritratto di Leone X;* il quale pure appartiene a questa epoca ed è ornamento della Galleria Pitti. È seduto: di più che mezza figura, ha dietro a sè in piedi e un po' nell'ombra il cardinale Giulio de' Medici, e il cardinal de' Rossi. Di co-

[1] Ippolito Calandra scrive al duca Federico Gonzaga (che era a Casale Monferrato) il 28 ottobre 1531, indicandogli le disposizioni prese circa al collocamento di varii quadri ne cita « uno che fece Raffaello da Urbino a Roma a Vostra Eccellenza. » Non se ne sa più altro: ma il successivo passaggio in Inghilterra ed in Spagna conferma la supposizione che sia questo. Vedi PUNGILEONI. *Elogio storico di Raffaello.* Reumont crede che la Madonna detta la Perla sia quella Natività di cui parla il Vasari là dove dice: « A Verona mandò un gran quadro ai Conti di Canossa nel quale è una natività di nostro Signore bellissima, con una aurora molto lodata, siccome è anche Sant'Anna, anzi tutta l'opera..... e quei Conti meritamente l'hanno in somma venerazione: nè l'hanno mai, per grandissimo prezzo che sia stato loro offerto da molti Principi, a niuno voluto concederla. Vasari, vol. VIII. pag. 32. V. Archivio della Società Romana di Storia patria: vol. IV. fasc. III 1881. p. 38 e seg. Il Muntz accoglie la opinione del Reumont.

desto lavoro non può dirsi più nè meglio di quel che ne dice il Vasari, al quale mi piace di riferirmi ogniqualvolta si tratta di giudizi, e anche di fatti che non temano contraddizione. E Vasari dice così: « In questo quadro si veggono non finte, ma di rilievo, tonde, le figure: quivi è il velluto che ha il pelo, il damasco addosso a quel papa che suona e lustra, le pelli della fodera morbide e vive; e gli ori e le sete contrafatti sì, che non colori, ma oro e sete paiono: vi è un libro di cartapecora miniato, che più vivo si mostra che la vivacità, e un campanello d'argento lavorato, che non si può dire quanto è bello. Ma fra le altre cose vi è una palla della seggiola, brunita e d'oro, nella quale a guisa di specchio si ribattono (tanta è la sua chiarezza) i lumi delle finestre, le spalle del papa e il rigirare delle stanze, e sono queste cose condotte con tanta diligenza, che credasi pure e sicuramente, che maestro nessuno di questo meglio non faccia nè abbia a fare.[1] » Le quali lodi del Vasari sono verissime, eppur egli lascia indietro la cosa più importante, ed è che la faccia di Leone così esprime la sua indole, che vi leggi per entro alle fattezze lo ingegno fino, ma non profondo, e il carattere mescolato di bonarietà e di perfidia.[2]

Finalmente, per compiere il novero dei ritratti toccherò anche *Il Cantore alla viola,* il quale porta la leggenda 1518.

[1] Vasari, vol. viii, pag. 33.

[2] Vasari nella *Vita di Andrea del Sarto*, vol. viii, pag. 281. Narra che Federico II duca di Mantova chiese in dono a Papa Clemente il ritratto di Leone X, ed egli glie ne fece grazia cortesemente; onde fu ordinato in Fiorenza a Ottaviano de' Medici che, incassatolo, lo facesse portare a Mantova. Ma Ottaviano che non avrebbe voluto privar Firenze di una siffatta pittura, ne fece fare ad Andrea del Sarto una copia, la quale fu così simile, che messer Ottaviano, intendentissimo delle cose dell'arti, quando fu finita, non conosceva l'una dall'altra. E così nascosto che ebbero il quadro di Raffaello, mandarono quello di mano di Andrea, di che il Duca restò soddisfattissimo; senza essersi avveduto della cosa Giulio Romano, pittore e discepolo di Raffaello. Il quale

Chi sia costui non è noto, ma è giovane, forse un improvvisatore: non può essere il Tebaldeo nè l'Accolti perchè entrambi in quel tempo passavano i cinquant' anni; nè tampoco, come suppone il Passavant[1] può essere Andrea Marone di Brescia che, improvvisando al suon della viola, vinse il premio alla festa di san Cosimo, ordinata da Leone X; perchè aveva allora quarantacinque anni: questi invece ne mostra poco più di venti. La persona è posta di profilo ma la testa si volge allo spettatore, ha un berretto in capo, ed un archetto in mano e alcune foglie d'alloro, il che accenna alla qualità di poeta. Ma, sia chi voglia, Raffaello ne ha tramandate le fattezze con una verità, una espressione, e una delicatezza, ancora, non ostante i ritocchi, maravigliose. Sventuratamente la Galleria Sciarra, dove si trova, e che sino a' tempi nostri era stata aperta al pubblico, oggi è chiusa.

Abbiamo noi di Raffaello qualche ritratto fatto di sè medesimo, oltre quello di che parlammo, quando era giovinetto in Firenze, e l'altro che si vede nel fresco della scuola d'Atene?

Giulio sasebbe stato sempre in quella opinione « ma capitando a Mantova Giorgio Vasari, il quale essendo fanciullo e creatura di messer Ottaviano, aveva veduto Andrea lavorare quel quadro, scoperse la cosa: perchè facendo il detto Giulio molte carezze al Vasari e mostrandogli dopo molte anticaglie, quel quadro di Raffaello; disse Giorgio: — L'opera è bellissima ma non è altrimenti di Raffaello. — Come no? — disse Giulio — non lo so io che riconosco i colpi, chè vi lavorai su. — Voi ve gli siete dimenticati, aggiunse Giorgio, poichè questo è di mano di Andrea del Sarto, e per segno di ciò, eccovi un contrassegno, e glielo mostrò, che fu fatto in Firenze, perchè quando erano insieme si scambiavano. Ciò udito, fece rivoltar Giulio il quadro, e visto il contrassegno si strinse nelle spalle dicendo: Io non lo stimo meno che s'ella fusse di mano di Raffaello, anzi molto più. » La copia di Andrea del Sarto passò a Napoli ed è oggi nel R. Museo. Però altri pretesero che il quadro di Napoli fosse l'autentico e su ciò negli anni 1841 e 1842 ferveva una polemica fra il Nicolini, il Quaranta, il Pancaldi, il Masselli, il Liberatore, il Rocco, il Guerra, che fu ripresa poi dal d'Arco, e dal Braghirolli nell'Archivio storico italiano del 1868.

[1] Passavant, vol. II. p. 276.

Si pretende da molti di riconoscerne uno, fatto qualche anno innanzi la sua morte, in un quadro di due mezze figure d' uomini, che trovasi al Louvre. L' uno di essi tiene una spada in pugno, l'altro pone la mano sulla spalla, e dicono che in quest' ultimo Raffaello abbia raffigurato sè medesimo e nell' altro il suo maestro di scherma. Ora è esso questo quadro da attribuirsi all' Urbinate, ed è quell' uomo la immagine di lui? Alla prima domanda oso rispondere negativamente; affermativamente alla seconda. Tutto il fare di questa pittura mi ricorda non il maestro ma gli scolari, e già da molti l' autenticità del quadro fu messa in dubbio. Quanto poi all' essere Raffaello ivi ritratto, a prima giunta se ne potrebbe dubitare, scorgendovi troppo grande mutazione da quel che era nel 1509 quando fece la scuola d' Atene. Pur non è da maravigliare che nel corso di dieci anni fosse ingrassato, e avesse fatto il colorito più olivastro: inoltre il mutato acconciamento dei capelli e dei peli della barba gli dà un aspetto diverso, ma pur le fattezze, a chi ben guarda, sono le sue. Oltre a ciò in una stampa del Bonasone senza data, ma di poco posteriore a quel tempo, è il ritratto di Raffaello, tutto simigliante a questo, colla seguente iscrizione: Raphaelis Sancti Vrbinatis, pictoris eminentissimi, effigiem Iulius Bonasonius bononiensis ad exemplar sumptam, coelo expressit. Ancora nella villa Lante, nella pittura di una volta di camera, fatta dagli scolari di Giulio Romano, in quattro ovali sono effigiati Dante, Petrarca, Poliziano e Raffaello, e questi si riconosce alla medesima fisonomia.[1] E tale è pure nel Prontuario delle medaglie dei più illustri uomini, stampato a Lione nel 1581.[2] Ora tutte queste ripetizioni eseguite nel secolo medesimo, da gente che poteva averlo

[1] V. la nota precedente, là dove si parla della donna amata da Raffaello.

[2] Presso Guglielmo Romilly. Vi si trova disegnato in una medaglia, colla leggenda Raphaelis Sancti Vrbinatis pag. 211.

conosciuto di persona, o certo aveva conosciuto i suoi contemporanei, mi persuadono che l'uomo del quadro del Louvre è Raffaello nell'età di 34 o 35 anni, cioè poco prima che egli morisse. [1]

XXVIII.

Ora torniamo in Vaticano; dove le stanze pur spesso indugiate a compiersi, erano, per alcuna parte, ancora in

[1] Qui alcuno potrebbe darmi rimprovero di non far parola di altri ritratti che passano per opera di Raffaello. Tal'è un disegno che trovasi presso il Principe Czartoriski, riportato anche dal Passavant. Ma a giudizio dei migliori critici, nè il disegnatore, nè la persona ritratta è Raffaello. Passando ad altri quadri notissimi, nella Galleria Borghese è un ritratto che dicesi di Cesare Borgia. Ma non credo vi sia oggimai alcun intendente di belle arti che non lo riconosca per opera del Bronzino. Oltrechè il personaggio per il costume che porta, appartiene a mezzo secolo dopo Cesare Borgia. Similmente due ritratti si ammirano al Louvre sotto il suo nome. L'uno detto volgarmente della Regina Giovanna, è il ritratto di Giovanna d'Aragona, figlia di Ferdinando duca di Montalto, e moglie di Ascanio Colonna. Donna famosa di bellezza, d'ingegno, e di cultura, che ebbe dai poeti del suo tempo i maggiori omaggi. Lo aveva ordinato a Raffaello il card. Bibiena, quando andò in Francia, per farne dono a Francesco I. Ma da una lettera del Costabili al duca Alfonso di Ferrara (pubblicata dal Campori: *Notizie inedite* pag. 14) si vede che egli volendo pur compiacere al cardinale Bibiena e non avendo tempo di porvi mano egli stesso, mandò in Napoli un suo garzone, probabilmente Giulio Romano, che la ritraesse. Il cartone di questo quadro fu da Raffaello donato, come accennai altrove, al duca Alfonso di Ferrara: ma il dipinto è esso di sua mano, o non piuttosto dello stesso garzone che l'aveva ritratta in disegno? Sebbene il Vasari dica che la testa è del maestro, e tutto il rimanente di Giulio Romano, pure a chi ben guardi nasce spontaneo il dubbio, tanto quella testa è dura nei contorni, e poco morbida nel colorito. L'altro ritratto nella Galleria del Louvre, rappresenta un giovinetto il quale appoggiando il gomito sopra una balaustrata, regge il capo colla mano. Ed è opera preziosissima, ma mostra di appartenere alla scuola fiorentina, in epoca notevolmente posteriore. Il museo di Napoli si vanta del ritratto del Cardinal Passerini. Un disegno infine che si trova al British Museum e che si dice suo, e rappresentante Timoteo Viti, ha invece tutti i caratteri per crederne quest'ultimo autore, ma non rappresenta esso Timoteo Viti, bensì un ignoto.

lavoro. Abbiamo detto che la stanza dell'Eliodoro era finita nel 1514, secondo la data che vi si legge. La stanza detta dell'Incendio di Borgo, porta la data del 1517. Onde è chiaro che il lavoro dovette farsi nel tempo che intercede: ma nello stesso tempo Raffaello ebbe commissione di compiere l'edificio delle Loggie, fare i disegni delle pitture e dirigerne l'esecuzione, le quali cose tutte poterono esser finite solo nel 1519.[1] Finalmente, aveva cominciato alcuni cartoni e disegni per la sala di Costantino, che non potè neppur compiere. E la sala fu parecchi anni più tardi dipinta dai suoi scolari. Di queste opere mi par dunque che qui cada in acconcio di favellare.

Nella terza stanza del Vaticano sono rappresentate le gesta di due Pontefici che portarono il nome stesso di Leone, e furono il III ed il IV. È noto che Leone III, dopo una sollevazione di Roma, ricoverò a Paderborn presso Carlo Magno, al quale avevan fatto capo anche i ribelli allegando le cagioni di loro rivolta, e le doglianze che avevano a muovere contro il Papa. Per le feste di Natale dell'anno 800, Carlo Magno scese in Italia, e venne a Roma in qualità di patrizio, e convocò in San Pietro un grande Sinodo. Quivi il papa dinanzi all'altare giurossi puro dei delitti che gli si apponevano; onde poi Carlo pronunziò sentenza in suo favore e contro i suoi accusatori. È questo il momento che l'artista ha scelto per uno dei due affreschi, che suol chiamarsi *La Giustificazione di Leone III.* Nell'altro, scelse il punto nel quale Leone incorona Carlo Magno che d'ora innanzi prende il titolo d'imperatore dei Romani. Questo fatto, pel quale l'impero romano si rinnovellava, separandosi dall'impero orientale, mentre il Pontefice poneva la corona sul capo di un principe della stirpe ger-

[1] V. la lettera di Marcantonio Michiel del 27 decembre 1819. *Memorie dell' Istituto veneto di scienze, lettere ed arti,* 1860. Tomo IX. Memoria del Cicogna.

manica, questo fatto, dopo le invasioni barbariche, fu segno della pacificazione delle razze conquistatrici e dei popoli vinti, ed esercitò un grandissimo influsso sulla storia avvenire, la quale d'allora in poi s'aggirò intorno a due poli, Impero e Chiesa, sino al nostro tempo. Era naturale che un tal fatto (del quale forse i contemporanei non compresero tutta la importanza) cioè *la Incoronazione di Carlo Magno*, fosse scelto a soggetto molti secoli appresso da un Papa che anch'esso portava il nome di Leone. E in figura di lui, è veramente posto Leone X; come in figura di Carlomagno è posto Francesco I; di che il Vasari fermandosi a questa apparenza, credette vi fossero dipinte storie contemporanee. Il terzo affresco rappresenta un grande trionfo della civiltà cristiana sotto Leone IV, *La Battaglia d' Ostia*, e la vittoria contro i saraceni per le forze unite di Roma, Napoli, Amalfi e Gaeta. Il Vasari loda in ispecie « le belle avvertenze che usò questo ingegnosissimo artefice nell'aria dei prigioni, che senza lingua si conosce il dolore, la paura, e la morte.[1] » Io aggiungerò che non meno belli sono i soldati vittoriosi. Anche qui è la figura del Papa assiso sopra una soglia, e basamento di marmo, fuori dalla città d'Ostia vicino al lido, e assistito da due cardinali, nei quali sono ritratti il Bibiena e Giulio de' Medici.

In quel tempo medesimo, allo spavento che regnava in Roma, per cagion dei saraceni minacciosi, s'aggiunse un disastro terribile per la città, imperocchè tutto il Borgo di là da Trastevere fu invaso dalle fiamme; ma la pia leggenda tramandò che quell'incendio, contro il quale ripari umani più non bastavano, cessasse per l'intervento e le orazioni di Leone. *L'Incendio di Borgo* è il quarto affresco di Raffaello, ed il solo a dipingere il quale egli ponesse

[1] VASARI, Vol. VIII, pag. 38

mano, mentre degli altri fece soltanto i cartòni; non già che gli scolari non lavorassero anche in esso, ma vi operarono insieme col maestro, e fu ventura se nella stanza che ebbe a sostenere gravissimi danni nel 1527, questo affresco sofferse meno degli altri. Nel fondo del quadro vedesi l'antica chiesa di San Pietro, e da una loggia del Vaticano apparisce Leone che fa il segno della croce al popolo prosternato dinanzi ad esso ed invocante, per lui, il celeste aiuto. Davanti, sul lato destro, genti che s'adoperano a smorzare l'incendio. Una donna porge due vasi d'acqua ad un uomo, un'altra, figura bellissima, porta anch'essa due vasi d'acqua l'uno sul capo, l'altro a mano. I capelli e i panni loro, svolazzanti, indicano che il fuoco è avvivato dalla bufera del vento. Nel centro, una terza donna inginocchiata volge le spalle al riguardante, e innalza le mani al cielo: una quarta quasi sdraiata in terra stringe a sè il bambino per angoscia: una quinta affretta i suoi due figlioletti accennando la via per la quale si può sperare scampo colla fuga. Alla finestra, infine, di una casa, edificata fra mezzo ad antiche rovine, vedesi una madre più pensosa della propria creatura che di sè, consegnarla dall'alto ad un uomo che alzandosi sulle punte dei piedi fà uno sforzo per afferrarla; poi un giovane nudo che sorpreso dalle fiamme si cala giù dalla finestra; e infine una famiglia intera fuggente, che ricorda la fuga di Enea da Troia combusta. Un giovane vigoroso s'è levato in collo il vecchio padre, il figlio gli cammina al fianco, e vien dietro ad esso la moglie.[1] Nulla di più drammatico di questa composizione, nella quale Raffaello abbandona quella simmetria, che suol pur essere uno dei suoi più bei pregi, per

1 Ergo age, cave pater, cervici imponere nostrae:
Ipse subibo humeris... mihi parvus Julus
Sit comes, et longe servet vestigia coniux.
Aeneidos, lib. II, v. 707 711.

rappresentare la confusione dell' incendio con tanti episodi svariati, la unità dei quali si ritrova nel fondo del quadro donde il Papa benedice e prega.

Il soffitto della stanza è tuttavia quello del Perugino, lo zoccolo fu quasi interamente rifatto da Carlo Maratti. La battaglia d' Ostia era stata preparata da Raffaello con molta cura, e ne rimase un disegno di due figure, che fu da lui inviato in dono ad Alberto Durer, il quale vi scrisse di suo proprio carattere: « 1515. Raffaello d' Urbino che è tanto stimato dal Papa, ha disegnato questa figura nuda, e l' ha mandata in dono ad Alberto Durer per fargli conoscere la sua mano. » Ora è nella collezione Albertina di Vienna. Nella stessa collezione sono tre altri disegni di gruppi per l' Incendio di Borgo: quello della bella donna che porta in testa il vaso de l' acqua, è agli Uffizi di Firenze.

Prima che questa stanza fosse compiuta, Leone X, come già accennai, diede a Raffaello eziandio l' incarico di dirigere le pitture e l' ornato delle Loggie, e specialmente di quella superiore che fà seguito alle stanze: ma qual parte vi abbia avuto Raffaello non è ben chiaro. Il pubblico in generale gli attribuì tutta l' opera, benchè coadiuvato dagli scolari, e chiamò, dal suo nome, raffaellesche quelle maniere di ornati, e chiamò Bibbia di Raffaello quella serie di cinquantadue fatti della Storia sacra, che sono dipinti nelle tredici volte della Loggia. Più tardi i critici hanno a poco a poco diminuito, e ridotto quasi a nulla la parte ch' ei possa avervi avuto. Ma il lavoro è tale, e sì fattamente proprio del suo genio, che si può riconoscere subito che da lui vennero il concetto, l' ispirazione, l' idea generale; oso dire anche gli schizzi di alcune storie; soprattutto delle prime. Quanto ai disegni delle storie susseguenti, concedo di buon grado che fossero fatti dagli scolari, e che la esecuzione del lavoro sia tutta intera opera loro. Questa

loggia però mostrata al pubblico nell'anno 1519,[1] lasciata aperta ai venti di greco che vi spirano, ebbe a soffrire grandi guasti dalle intemperie e dalle offese degli uomini: finalmente nel nostro secolo fu preservata, con grandi imposte invetriate, da ulteriori danni.

Già Vitruvio, del quale ho detto che Raffaello era studiosissimo, aveva descritto una maniera di grottesche ad ornamento della mura.[2] Più tardi il Pinturicchio e il

[1] « In questi giorni fu fornita la loggia, di sotto al Palazzo, delle tre poste una sopra l'altra, rivolta verso Roma a greco, ed era dipinta a fogliami, grottesche ed altre simili fantasie assai volgarmente e con poca spesa, benchè vistosamente. Il che si fece perchè era comune, e ove tutti andavano, anche cavalli, benchè la sia nel primo solaio. Ma in la sopra posta immediate per essere tenuta chiusa e al piacere del solo Papa, che fu fornita poco avanti vi eran pitture di gran pregio e di gran grazia, il disegno delle quali viene da Raffaello d'Urbino. » Lettera di Marcantonio Michiel di ser Vettor, 27 decembre 1519. Cicogna, *Memorie dell' I. R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti,* 1860. Tomo II, pag. 406, 407, 411.

[2] Ecco il passo di Vitruvio: « Nelle coperte dei muri si dipingono più presto i mostri (monstra) che le certe imagini prese da determinate cose. Perchè invece di colonne vi si pongono canne..... con le foglie crespe. Similmente i candelieri dei tempietti che sostengono, e sopra le cime di quelli, fanno nascere delle radici e ritorti teneri con le volute, che hanno, senza ragione, figurine che sopra vi siedono. Similmente i fioretti da i loro steli che hanno mezze figure che escono di quelle: altri somiglianti a i capi umani, altre a i capi delle bestie (Traduzione di Ermolao Barbaro, Venezia, 1565, p. 187-88 Lib. I, Cap. V, *Delle ragioni del dipingere negli edifizi*). Quivi il traduttore soggiunge « Vitruvio grandemente si oppone a quella maniera di pittura che noi chiamiamo grottesche, come cose che non possono stare in modo alcuno, poichè se la pittura è una imitazione delle cose che sono, o che possono essere, come potremo dire che stia bene quello che nelle grottesche si vede? come sono animali che portano tempii, colonne di cammelli, artigli di mostri, difformità di varie specie..... Senza dubbio potremo nominare le grottesche sogni della pittura. » Dalla bizzarria di esse pitture la parola venne poi grottesco, trasportata ad indicare altresì lo strano, il capriccioso, il ridicolo, il licenzioso ed il goffo, onde si attribuisce questo aggettivo a figure, a discorsi, ad imagini, allo stile e va dicendo sino a ballerini che sforzano l'arte. In questa deviazione dal primo significato, entra di certo la ricordanza del monstra di Vitruvio.

Morto da Feltre avevano, secondochè scrive il Vasari, dipinto delle grottesche a Roma stessa. Ma poi nella vita di Giovanni da Udine, esso Vasari soggiunge: « Andando Giovanni con Raffaello fra le ruine ed anticaglie del palazzo di Tito, in alcune stanze sotterra, ricoperte tutte e piene di grotteschine, di figure piccole, di storie, con alcuni ornamenti in stucchi bassi, restarono l' uno e l'altro stupefatti della freschezza, bellezza, e bontà di quelle opere. Le quali grottesche, così dette dall'essere state dentro le grotte ritrovate, fatte con tanti disegni con sì vari e bizzarri capricci e con quegli ornamenti di stucchi sottili, tramezzati di vari campi di colore, con quelle storielle così belle e leggiadre, entrarono nel cuore e nella mente di Giovanni..... sicchè prese ad imitarle. [1] » Non fu dunque Raffaello inventore di questa maniera, ma egli la condusse a perfezione, emulando e superando le grottesche dell'antichità. Fogliami, fiori, frutti, animali, chimere, angioli, amori, testine e figurine eleganti, parte dipinte a colori, parte rilevate a stucco, adornano i pilastri, le porte, gli stipiti e gli sganci delle finestre, e formano un' incantevole varietà. Fra gli animali, fece ritrarre tutti quelli che Papa Leone aveva; il camaleonte, gli zibetti, le scimie, i pappagalli, i lioni, i lionfanti ed altri. [2] Talora la pittura del pilastro rappresenta tutta una allegoria: quella ad esempio della vita umana: dove al vertice è Cloto in figura di bella e giovane donna che da un amorino piglia lo stame e fila. E il filo, scendendo fra gli ornati, è raccolto da Lachesi, in forma di donna più attempata e ravvolto al fuso, donde scorrendo giù trova la vecchia Atropo poggiante il piede sovra un teschio, ed essa colle forbici lo taglia.

Quanto ai quadretti che, a quattro a quattro, sono di-

[1] VASARI, *Vita di Giovanni da Udine,* vol. X, p. 302, 303.
[2] VASARI, vol. VIII, p. 41.

pinti nelle volte del portico, essi cominciano dalla Genesi. E non si può immaginar nulla di più grandioso insieme, e di più semplice che quei primi, dove Iddio separa la luce dalle tenebre e la terra dalle acque; crea il sole e la luna, e poscia gli animali e l'uomo. Seguono fatti dell'antico testamento sino alla dodicesima volta. La tredicesima sola rappresenta quattro fatti del Testamento nuovo, e sono: l'Adorazione dei pastori, l'Adorazione dei Magi, il Battesimo di Cristo, e la Cena. Chi volesse fermarsi, oltre i primi summenzionati, ai più belli, guardi Adamo ed Eva scacciati dal Paradiso; Giuseppe che spiega il sogno dinanzi a Faraone; Giacobbe e Rachele alla Fontana; Mosè salvato dalle onde, e troverà il genio severo e grazioso ad un tempo del grande Urbinate.

E intanto preparava i disegni pei freschi del gran salone di Costantino, dei quali, siccome avrò occasione di parlare più oltre discorrendo dei suoi scolari, non è luogo ora ad entrare nell' argomento specificatamente. Solo mi piace di notare che qui non si trattava già di rappresentare una battaglia per mezzo di qualche episodio, come sogliamo vedere nei quadri posteriori, ma di rappresentarla nella sua totale grandezza e sterminio. Il quale assunto che sarebbe stato forse pauroso allo stesso Michelangelo, fu da Raffaello eseguito maravigliosamente. La battaglia volge al suo termine, la vittoria non è più dubbia: che se ancora si combatte corpo a corpo da una parte, dall'altra è dato il segno della fuga. Costantino dinanzi all'esercito tocca quasi la sponda del Tevere, nel quale Massenzio caduto insieme al cavallo, tenta indarno di afferrare la riva. I lavori del salone non erano cominciati ancora, e i due soggetti del Battesimo e della Donazione di Costantino non erano per anche scelti, allorchè Raffaello morì; laonde furono poi disegnati ed eseguiti dai suoi scolari.

XXIX.

Dissi già che Raffaello aveva promesso al suo amico Agostino Chigi di fargli i disegni per le pitture della volta, e dei peducci nella maggior sala della Farnesina. Per ciò elesse a soggetto *La favola di Psiche:* la qual favola non appartiene all' antica mitologia greca, ma è il portato di un' età assai posteriore, quando i miti e le leggende volevano sposarsi a qualche concetto metafisico e in tal senso s' interpretavano i misteri e i cantici sacerdotali. E in essa si volle rappresentata l' innocenza inconscia, che volendo conoscere Amore, attraversa un tempo di amarezze, di dolori, di strazii, finchè espiata ogni sua colpa va in cielo a godere della vita degli immortali. Il qual mito poteva simboleggiare altresì i destini dell' anima umana; e già in tal senso si trova menzionato anche nelle cerimonie funebri.[1] Che se Apuleio ebbe a trattarne con quella specie di scetticismo che era proprio della sua età, Raffaello ha tolto alla leggenda tutto che poteva esservi di volgare o di indecoroso. Ed egli rappresentò il trionfo d' Amore negli spicchi, la storia di Psiche nei dieci peducci della volta; nella volta stessa finalmente, in due scompartimenti quasi fossero soprapposti in drappi d' arazzo, il concilio degli Dei, e le nozze di Psiche. E questo d' immaginarvi tesi due arazzi, forse fu per evitare il dipingere le figure dal sotto in sù, come sarebbe occorso in una volta.

Un epigramma greco dice: « Vedi come gli Amori spogliando il cielo, s' ornano d' armi, e portano le spoglie degli dei immortali. » Questo graziosissimo soggetto ha

[1] Veggasi un bell'opuscolo di donna Ersilia Caetani contessa Lovatelli: *Amore e Psiche*, Roma coi tipi della Tiberina, 1883.

preso l'artista a trattare nelle lunette: qui gli Amori se ne portano i folgori di Giove, là il tridente di Nettuno, or la spada di Marte, or la sampogna di Pane, indi il tirso di Bacco, o il caduceo di Mercurio. Nei peducci, che sono dieci, l'artista rappresenta prima Venere che posando sovra una nube, accenna al figliuolo una vendetta da compiere, forse sopra la fanciulla da lei odiata. Nel secondo sono raffigurate le tre Grazie, alle quali Amore mostra da lungi la maraviglia di Psiche, la quale anche qui non comparisce nel quadro; nel terzo Venere che si lagna a Cerere e Giunone del protegger Psiche e del nasconderla alle sue ire; nel quarto, Venere nel carro tirato dalle colombe che volge al cielo, a cercare il padre; presso il quale è raffigurata, nel quinto peduccio, in atto di chiedergli che invii Mercurio a cercare ove Psiche si cela. Segue nel sesto Mercurio che discende dal cielo. Il settimo presenta Psiche la quale ritorna dallo Stige col vaso che le ha dato Proserpina. Nell'ottavo essa offre a Venere quel vaso in dono: nel nono Amore chiede grazia a Giove che teneramente lo bacia, e si mostra commosso alle sue preci: nel decimo Psiche è portata in cielo da Mercurio, nè si può immaginare espressione più bella di questa giovane che, stringendo al petto le braccia, guarda il cielo che l'aspetta. Nel museo del Louvre sono due disegni a lapis rosso: di Psiche che presenta il vaso a Venere, e di Giove che bacia Amore.

Il *Concilio degli Dei* è una bellissima composizione, nella quale dinanzi a Giove stanno argomentando Venere ed Amore. Nessuno manca al giudizio: appresso a Giove siede bellissima e vista di profilo Giunone; dietro in piedi Diana e Minerva, alle quali poco pare caglia della contesa. Dall'altro fianco di Giove Nettuno e Plutone; poi via via gli altri dei, e l'ultimo è Mercurio in piedi, il quale, presago della sentenza, già già porge la coppa del nettare a Psiche ond'ella sarà fatta immortale. Nelle *Nozze di Amore e Psi-*

che stanno gli Dei a convito; e i due amanti tengono il primo luogo, colle Grazie dietro loro che diffondono profumi: gli altri dei a coppia a coppia siedono al banchetto, salvochè Venere la quale viene danzando e traendo seco le Muse che cantano i nuziali carmi, mentre Apollo tocca la lira, e le tre Ore con ali di farfalla volando intorno, cospargano di fiori la mensa.[1]

Ma pur ammirando questo poemetto (effigiato col pennello) di cui la composizione sta al pari delle altre sue opere, non si può negare che la esecuzione è impari al valore di Raffaello, come quella che appartiene interamente agli scolari. Laonde non è da maravigliare se al primo scoprirsi dell' opera, il che avvenne in principio dell' anno 1518, comechè trovasse lodatori molti, fu anche soggetto di critiche amare.[2] E ben s' intende come quelle pitture, in confronto della Galatea, potessero indurre alcuno a dubitare, se l' arte non cominciasse allora in alcuna parte a declinare dalla suprema altezza. È dunque verosimile ciò che da molti fu detto; che Raffaello udendo sonare voci di biasimo, come da interno impulso spinto, si proponesse di confondere i suoi detrattori, dipingendo un quadro tutto di sua mano, e con la massima accuratezza.

Già sin dal 1517 ne aveva avuto commissione dal cardinal Giulio de' Medici. Questi, creato vescovo di Narbona voleva inviare alla chiesa cattedrale della sua diocesi due

[1] Alcuni vollero attribuire a Raffaello anche i disegni della *Storia di Psiche* in 32 tavole inciśi da Agostino Veneziano, e dal Maestro del Dado: ma il Vasari li attribuisce al fiammingo Coxie ch'egli aveva personalmente conosciuto nel 1533.

[2] Quel Leonardo Sellaio del quale abbiamo già avuto occasione di toccare altrove, e che cercava sempre di rinfocolare la gelosia di Michelangelo, gli scriveva in data del 1 gennaio 1518: « È scoperta la « volta di Agostino Chigi, cosa vituperosa a un gran maestro, peggio « che l'ultima stanza di Palazzo assai. » Gotti, *Vita di Michelangelo,* vol. II, p. 55, app. II. Allude alla stanza dell' Incendio di Borgo.

quadri, dei quali l'uno rappresentasse la Risurrezione di Lazzaro; e l'altro la Risurrezione di Cristo. Aveva commesso il primo a Sebastiano del Piombo, il secondo a Raffaello. Sebastiano vi aveva lavorato tanto da permettere che altri ne dicesse a'primi del 1518: « Il quadro è pressochè finito e riesce, chè quanti intendenti vi sono, lo mettono di grandissima lunga sopra Raffaello;[1] » e più tardi (19 del 1519) lo stesso Sebastiano scriveva: « Credo che la mia tavola sia meglio disegnata che non i panni d'arazzo che son venuti di Fiandra, » alludendo alle tappezzerie della Sistina delle quali già dicemmo. Raffaello sul finire del 1518 non aveva ancora messo mano all'opera, anzi, qual che ne fosse la ragione, ottenne da Giulio de' Medici di poter mutare il soggetto. Invece della Risurrezione di Cristo, prese a dipingere *La Trasfigurazione*, ed è questa l'ultima sua opera, certo una delle bellissime, se anche non vogliamo accogliere il giudizio di alcuni, che trapassi e vinca in bellezza tutte le altre.

Leggesi nel Vangelo di San Matteo[2] che Gesù avendo preso con sè Pietro, Giacomo, e Giovanni suo fratello, li menò sopra un alto monte, e quivi fu dinanzi ad essi trasfigurato; e il suo volto era luminoso come il sole, e le sue vesti bianche come la neve. E ad un tratto apparvero ad essi Mosè ed Elia, i quali discorrevano con lui, onde i tre discepoli caddero per terra, ed ebbero gran timore. Mentre ciò avveniva sulla montagna, nella valle sottoposta dov'erano le turbe, e i discepoli colà rimasti, un uomo si accostò ad essi, conducendo un suo figliuolo che era lunatico e soffriva molto, e spesso cadeva nel fuoco, e spesso nel-

[1] Vedi la lettera di Leonardo, dianzi citata, e riferita dal Gotti. Egli parla in genere delle ultime pitture di Raffaello che dice inferiori a quelle di Sebastiano.

[2] Cap. XVI, v. 1, 2, 3, 14, 15, 19.

l' acqua, e invocava da loro, che per pietà lo guarissero. Ma i discepoli dubitando della propria virtù, non osarono neppur tentare di sanarlo; e fu Cristo medesimo, disceso poco appresso dal monte, che lo guarì dal demonio, invocando quella fede che sola è capace a muover le montagne. Entrambe queste scene ha l' artista rappresentato nel medesimo quadro, distinte in due compartimenti, superiore ed inferiore. Sollevato in cielo, e trasfigurato, appare Cristo coi Profeti; e i tre discepoli che lo accompagnarono sulla cima del monte, abbarbagliati e compunti, piegano a terra le ginocchia. Il disegno e il colorito di questa parte, ha qualcosa di leggiero e si direbbe di etereo; e fa contrasto colla parte inferiore, dove il giovinetto ossesso è tratto innanzi agli apostoli dal padre, seguito dalle turbe; del quale spettacolo doloroso taluno degli apostoli si mostra appena curioso osservatore, altri è commosso a pietà, altri infine, accennando col dito la montagna, vuol significare che lassù è colui donde soltanto si può sperare la salute. Due donne accennano al fanciullo lunatico come ad obbietto della comune pietà, l' una gli sta appresso alla destra, e mostra appena il volto ed il braccio; l' altra è inginocchiata sul davanti del quadro, colle spalle quasi rivoltate allo spettatore, se non che volgendosi ai discepoli ci mostra il suo stupendo profilo; due figure raffaellesche tanto, che senza riconoscerle appuntino in quella postura, pur senti di averne già vedute di somiglianti nell' arazzo della Porta speciosa, nell' Incendio di Borgo, fors' anche nello Spasimo di Sicilia o in altri suoi lavori. La collezione Albertina possiede un disegno a lapis rosso di tre figure per questo quadro.

XXX.

Non era ancora finito il quadro della Trasfigurazione, quando Raffaello morì. Morì il 6 aprile, che fu il venerdì

santo del 1520, e perciò potè dirsi che era mancato nel giorno medesimo della sua nascita. Pochi giorni durò la sua malattia, quindi fu malattia acuta non di languore, ma ne ignoriamo veramente la qualità.

Pur non mi è lecito passar sotto silenzio una voce che fu riferita dal Vasari, e ripetuta dopo di lui da moltissimi, senza troppo curare di appurarne la verità, la quale, se fosse vera, getterebbe qualche macchia sopra una vita così bella ed armoniosa in tutti i suoi pensieri e in tutti i suoi atti. Eppure l'amor del vero è tanto in me superiore all'affetto e alla riverenza verso qualunque uomo, che preferirei dolermi che Raffaello abbia pagato un tributo alla fragilità, anzichè venir meno alla esattezza storica. Dice adunque il Vasari, che il cardinale Bibiena, insisteva a voler dargli per moglie una sua nipote, e Raffaello non aveva espressamente ricusato, ma aveva ben trattenuto la cosa con dire di voler aspettare che passassero tre o quattro anni: ma venuto il termine, ricordandogli la promessa, ed egli vedendosi obbligato, come cortese non volle mancare della parola sua: ma andò mettendo tempo in mezzo nè volle il matrimonio consumare, e « ciò faceva egli (per dirlo colle proprie parole del Vasari) non senza onorato proposito, perchè avendo tanti anni servito la corte, ed essendo creditore da Leone di buone somme, gli era stato dato indizio che, alla fine della sala che per lui si faceva, in ricompensa delle fatiche e delle virtù sue, il Papa gli avrebbe dato il cappel rosso, avendo già deliberato di farne buon numero, e fra essi qualcuno di meno merito che Raffaello non era. Il qual Raffaello attendendo in tanto a suoi amori così di nascosto, continuò fuor di modo i piaceri amorosi, onde avvenne che una volta disordinò più del solito, perchè tornato a casa con una grandissima febbre, fu creduto dai medici che fosse riscaldato. Onde non confessando egli il disordine che aveva fatto, per poca

« prudenza loro gli cavarono sangue, di maniera che inde-
« bolito si sentiva mancare.[1] » È noto che il libro del Vasari vide la luce trent'anni dopo la morte di Raffaello, e precisamente nel marzo 1550, pei tipi del Torrentino di Firenze, ma quel medesimo editore pochi mesi innanzi, cioè nel 1549, aveva pubblicato la Sposizione di messer Simone Fornari da Reggio sopra l'Orlando Furioso, nella quale chiosando il passo del suo autore là dove si parla di Raffaello,[2] dice: « Il Cardinal Bibiena il costrinse
« a prendere una sua nipote, ma egli non volle il matri-
« monio consumare, perciocchè aspettava il cappel rosso
« dalla generosa liberalità di Leone, il quale li pareva per
« le sue fatiche e per la sua virtù averlo meritato. Ultima-
« mente per continuar fuor di modo i suoi amori, se ne
« morì in età di 37 anni, l'istesso dì che nacque. »

È manifesto che le due narrazioni sono fatte sulla medesima traccia, imperocchè non solo le idee, ma le parole vi sono ripetute, e siccome non è credibile che il Vasari copiasse il Fornari, parmi verisimile invece che questi pigliasse contezza delle Vite di quello che, come ho detto, stavansi allora stampando dal medesimo tipografo, e che apparvero poco di poi.

E ciò valga per indurne, che non è il caso di due narrazioni le quali pigliando origine da diverse fonti, riconfermano un fatto, per la simiglianza che hanno. Qui è una sola narrazione che ha servito ad entrambi gli scrittori.[3] Ma essa comprende tre fatti: 1° che il card. Bibiena voleva che Raffaello sposasse una sua nipote: 2° che questi non rifiutando trasse la cosa in lungo, per isperanza che aveva di di-

[1] Vasari, Vita di Raffaello, vol. VIII, pag. 58.

[2] Canto XXX dell'Ariosto: pag. 514 della chiosa.

[3] Non parlo della vita di Raffaello inedita pubblicata dal canonico Comolli a Roma sul finire del passato secolo. È troppo chiaro ch'essa è apocrifa; e fa ridere che il modesto canonico attribuisce forse a monsignor Della Casa la sua brutta scrittura.

venire cardinale: 3° in fine che la sua morte è dovuta ad eccesso di amorosi piaceri. Del primo di questi fatti non è punto a dubitare perchè ne parla Raffaello stesso nella sua lettera a Simone Ciarla del 14 aprile 1514.[1] Ivi espressamente dice che « S. Maria in Portico (il cardinal Bibiena) « mi vuol dare una sua parente, e, con licenza del zio prete « e vostra, gli promisi di far quanto Sua Reverendissima « Signoria voleva: non posso mancar di fede, siamo più « che mai alle strette, e presto vi avviserò del tutto. » E poscia: « abbiate pazienza che questa cosa si risolva « così buona, e poi farò, non si facendo questa, quello che « voi vorrete » di che si trarrebbe facilmente l'induzione che lo zio e i parenti di Urbino gli proponessero altra donna per moglie.

Ma perchè Raffaello non isposò poi la nipote del Bibiena? Potrebbe taluno dire, che ciò fu perchè ella morì prima di lui (ed è sepolta anch'essa nel Pantheon di Roma) ma non è provato.[2] Convien dunque saggiare la induzione che il Vasari trasse da una voce corsa a quel tempo,[3] ad altri cri-

[1] Già sopra cit.

[2] Pungileoni pag. 241 dà l'albero Divizi, ricavato dice, da sicuri documenti e aggiugne che dai libri della Parrocchia dei SS. Lorenzo e Damaso non si è potuto ricavare nè il tempo della nascita, nè quello della morte di questa Maria. Coloro i quali sostengono ch'Ella morisse prima di Raffaello, lo deducono dall'iscrizione la quale dice « quae laetos hymeneos morte preteriit, et ante nuptiales faces virgo est elata. » Però l'argomento non è così stringente che altri non possa dubitarne.

[3] Nel manoscritto di un Francesco da Olanda, architetto e alluminatore, che si trova alla Biblioteca di Gesù in Lisbona, e che fu tradotto e in parte pubblicato dal conte di Raczynsky, Paris 1846, si legge: « Il est connu que si Raphael ne s'est pas marié, c'est parceque il « tenait pour certain que le Pape lui accorderait le chapeau de cardinal, « lors qu'il aurait terminé les ouvrages qui lui ètaient commandès, et « tout le monde dit que cela aurait eu lieu sans doute si la mort ne « l'eût enlevé. » Questo Francesco d'Olanda era stato lungamente a Roma, ma scriveva anch'esso del 1549 nel medesimo anno che il Fornari stampava il suo libro.

terii e ad altri fatti. E primieramente non è vero che Raffaello fosse creditore d'ingenti somme da Leone X. Ciò risulta dai documenti pubblicati dal Pungileoni:[1] anzi alla sua morte non avrebbe avuto altro credito se non dell'ultimo trimestre di sua provigione. Cessa perciò uno dei motivi addotti; ma per quanto voglia credersi Leone X inclinato a favorire i suoi protetti, non è verosimile che avrebbe promosso cardinale un uomo, cui mancava la nobiltà del casato la profusione delle ricchezze, la cultura delle lettere antiche, la scienza teologica, qualità che in tutto o in parte richiedevansi a sì alta dignità. Poterono Principi e Pontefici usare famigliarmente cogli artisti, compiacersi di loro compagnia, favoreggiarli e premiarli, ma da tutte le lettere e le narrazioni del tempo si vede quanto intervallo corresse fra gli uni e gli altri, tale che non si sarebbe varcato senza scandalo, nè abbiamo alcun esempio che mai si varcasse. Dei letterati stessi, i più insigni come il Sadoleto ed il Bembo che furono secretari di Leone Papa, non ebbero però da lui il cappello, ma sol più tardi da Paolo III.[2] L'ebbero invece molti che appartenevano a famiglie illustri o ricchissime, e legate in parentela con la casa Medici, o raccomandate da Spagna, da Francia, dall'Imperatore.

Pertanto senza punto negare che quella voce sia corsa (ed è sì facile che vaghe voci corrano d'ogni maniera) mi pare che essa non abbia fondamento plausibile di verità. E, in egual modo delle cagioni della sua morte stimo veramente che non sia da prestar fede alle dicerie, che fosse cagionata da eccesso di piaceri amorosi. Ho detto che il Vasari, e Simone Fornari scrissero trenta anni dopo la sua morte, e che l'uno copia l'altro. Ma se in quella vece

[1] Pungileoni, op. cit. pag. 164.

[2] Vi aspirò in vero l'Aretino, e questa aspirazione è per sè sola un'onta del tempo: ma non riuscì.

prendiamo i contemporanei, essi o non fanno alcuna menzione di cotesta voce, o narrando qualche particolare della sua morte, sembrano escluderla. Il Giovio non ne dà alcun cenno nella Vita che ho già citata altrove.[1] Similmente Andrea Fulvio, e Celio Calcagnini, Pietro Bembo, Baldassar Castiglione, nelle lettere loro: tutti costoro conoscevano Raffaello di persona. Talune lettere di que' giorni annunziano la sua morte per febbre, e non toccano di eccessi commessi. Tale si è quella di Marc' Antonio Michiel ad Antonio Marsilio di Venezia dell' 11 aprile 1520, che dice: « il venerdì santo di notte, venendo al sabato, a ore 3 morì « il gentilissimo ed eccellentissimo pittore Raffael da Ur- « bino con universale dolore di tutti. Il Pontefice ne ha « avuto smisurato dolore e nelli quindici giorni che è stato « infermo, ha mandato per visitarlo e confortarlo ben sei « volte. Pensate che debbano aver fatto gli altri.[2] » Tali altre due lettere del 7 aprile, cioè del giorno appresso la sua morte; l' una di Pandolfo Pico della Mirandola alla marchesa di Mantova. E dice: « Raffaello morì la notte passata « che fu quella di venerdì santo, lasciando questa corte in « grandissima ed universale mestizia..... qui d'altro non « si parla che della morte di questo uomo da bene.[3] » L' altra del Paulucci al duca di Ferrara, pur della stessa data, dove dice « è morto di una febbre continua ed acuta: « e per essere stato uomo di singolar virtù ne duole a « qualunque di esso avea cognizione.[4] » Nè solo i benevoli,

[1] Giovio, *Raphaelis urbinatis Vita*, riferita dal Tiraboschi in appendice alla sua Storia letteraria, poi riportata dal Passavant e dallo Springer.

[2] Ripubblicato nel centenario di Raffaello a Roma nel volume più volte cit.

[3] Campori, Notizie e documenti per la vita di Giovanni Santi e di Raffaello Santi da Urbino. Modena 1870 pag. 13 e 14.

[4] Campori, Notizie inedite di Raffaello da Urbino. Modena 1863, pag. 30.

ma anche gli inimici tacquero allora degli eccessi dei quali fu scritto solo di poi: e Sebastiano del Piombo, suo perpetuo emulo ed avversario, che, come più volte accennai, lo accusava di tante colpe non vere, non parla mai di sue scostumatezze, e scrivendo a Michelangelo sei giorni dopo, il 12 aprile, non fa motto delle voci raccolte più tardi dal Vasari, e dice soltanto « credo che avrete saputo come « quel povero di Raffaello da Urbino è morto, di che credo « che vi abbi dispiaciuto assai: e Dio li perdoni.[1] » Che se dai suoi contemporanei scendiamo agli scrittori alquanto posteriori, non ne fanno motto nè Michelangelo Biondo, nè il Doni, nè Lodovico Dolce nel suo Dialogo della pittura che s'intitola: L'Aretino:[2] dove introduce costui a parlare di Raffaello in più luoghi. Finalmente ne tacque più tardi il Borghini nel suo libro chiamato: Il Riposo, dove seguendo in molte parti il Vasari, in questa lo abbandona.[3]

Come mai sarebbe possibile che nessuno di questi facesse il più lontano accenno alla voce che fu dal Vasari con tanta facilità accolta? Si dirà che queste testimonianze sono negative, ma parmi che si accosti assai ad una prova positiva quella adducente che morì di febbre acuta.[4] Ed è da notare che in quel tempo, ed anche a tempi più recenti, non si voleva mai in Roma riconoscere la morte da febbre perniciosa o di malaria, pur così comune, per cercare qualche

[1] Gotti, Vita di Michelangelo, vol. 1, pag. 132.

[2] Presso il Giolitto 1551.

[3] Borghini, *Il Riposo*. Ediz. de' classici italiani di Milano.

[4] Nella *Vita di Raffaello* del Quatremère de Quency, tradotta dal Longhena (Milano, Sonzogno, 1819) il traduttore riferisce in una nota, a pag. 441, come l'abate Melchiorre Missirini gli avesse scritto che l'abate Francesco Girolamo Cancellieri aveva avuto dal cardinal Antonelli (non quello dei nostri tempi) un manoscritto antico, dove leggevasi che Raffaello, un giorno, trovandosi stanco alla Farnesina, fu mandato a chiamare dal Papa in gran fretta, ond'egli giunto a palazzo tutto trafelante, essendosi rimasto in una gran sala a parlare dei lavori di San

altra cagione più singolare. E così avvenne anche l'anno dopo per la morte di Leone X che si volle prodotta da veleno, sebbene senza fondamento.[1] Parmi pertanto di poter con ogni probabilità argomentare che le voci raccolte dal Vasari e da Simone Fornari non hanno valore, e che la malattia di Raffaello non fu da spossatezza, da languore, o come oggi si direbbe da anemia, per abuso di piaceri, ma sì da febbre acuta che in pochi giorni lo trasse al sepolcro. Certo vi contribuì il soverchio lavoro, e quel pensiero ardente verso la eccellenza dell'arte, che logorava, per dir così, anzi tempo la sua veste mortale.

La notizia della sua malattia sparsa per Roma contristò gli animi di tutti, e il Papa mandó più volte a chiedere novelle, e ad impartirgli la sua benedizione. Sembra certo che facesse il testamento orale, nominando suoi esecutori il Cardinal Datario, e Monsignor Francesco dell'Aquila. Lasciò parte ai suoi parenti, e le cose d'arte ai suoi discepoli. Questi erano smarriti e desolati come della perdita di padre. Quando fu morto, misero a capo del letto la Trasfigurazione, che non era ancora del tutto finita; e il Vasari dice: « che quest'opera col vedere il corpo « morto e questa viva, faceva scoppiar l'animo di dolore « a ognuno che quivi guardava.[2] » Così tutta Roma accorse a contemplare anche una volta quel giovane bellissimo, rapito così immaturamente, e una moltitudine di ogni

Pietro, sentì gelarsi il sudore, e tornato a casa, fu preso da febbre fortissima che lo condusse al sepolcro. L'abate Missirini, che sapeva il Cancellieri essere diligentissimo indagatore e raccoglitore di cose romane prestavagli intera fede, e dice che anche il Camuccini pittore consentiva in quella credenza. Ma il padre Pungileoni che era stato amico del Cancellieri, afferma che questi non gli aveva mai parlato di tale scoperta, e mostra dubitare della esistenza del manoscritto. *Elogio di Raffaello*, pag. 244, 245.

[1] Gregorovius, *Storia di Roma*, Vol. VIII, pag. 326.

[2] Vasari, Vol. VIII, pag. 59.

grado e di ogni età, ne accompagnò il cadavere al Pantheon dov' egli, ancor vivente, s' avea scelto il sepolcro.

Lorenzetto aveva già fatto per suo ordine la statua della Vergine in marmo che ne adorna l' altare: Pietro Bembo dettò l' epigrafe che ivi ancora si legge.[1] Più tardi sembrò mettersi in dubbio che il suo cadavere colà si trovasse; ma nel 1833, essendosi intrapresi, per accertare la cosa, alcuni scavi, fu scoperto il sarcofago chiudente le ossa ancora abbastanza conservate.[2] Il Calcagnini, il Castiglione, Lodovico Ariosto, e più tardi Marco Antonio Mureto, dettarono versi latini sulla sua morte. La fama di lui durerà immortale.

XXXI.

Raffaello, per consentimento universale, è reputato il massimo dei pittori. E mentre la reputazione di molti altri artisti ebbe a sofferire variazioni di grado, a segno che taluni, prima levati a cielo, furono poscia gittati a terra, il suo nome ri-

1 D. O. M.
RAPHAELI . SANCTIO . IOANN . F . VRBINATI
PICTORI . EMINENTISS . VETERVMQ . AEMVLO
CVIVS . SPIRANTES . PROPE . IMAGINES . SI
CONTEMPLERE . NATVRAE . ATQVE . ARTIS . FOEDVS
FACILE . INSPEXERIS
IVLII . II . ET . LEONIS . X . PONT . MAX . PICTVRAE
ET . ARCHITECT . OPERIBVS . GLORIAM . AVXIT
VIX . ANNOS . XXXVII . INTEGER . INTEGROS
QVO . DIE . NATVS . EST . EOQ . ESSE . DESIIT
VIII . ID . APRILIS . MDXX

ILLE HIC EST RAPHAEL TIMVIT QVO SOSPITE VINCI
RERVM MAGNA PARENS ET MORIENTE MORI.

2 La relazione del principe Odescalchi sopra lo scoprimento delle ossa di Raffaello, è ristampata per intero nel volume pubblicato in occasione del quarto centenario dal Municipio di Roma.

mase immutevolmente sovrano. Donde questo privilegio? da ciò, che la eccellenza dell'arte componendosi di molti e diversi pregi, egli seppe riunirli tutti in grado supremo. Le sue composizioni sono poemi, nei quali la massima varietà delle persone e degli atti è composta ad unità nel modo più mirabile e meglio acconcio a far risaltare il suo soggetto. Imperocchè giammai le parti accessorie non soffocano la principale: tutto vi è necessario e a suo luogo, nè trovi un episodio che non abbia ragione, e che possa dirsi introdotto a mero diletto dello spettatore. Invero nessuno fu più poeta di lui, pigliando questo nome nel senso originario cioè di creatore. La perfezione del suo disegno è da tutti riconosciuta, anzi questo è il pregio che prima d'ogni altro colpì gli studiosi, e che da taluni si volle indicare come nota caratteristica della scuola romana. La espressione degli affetti è altresì mirabile, la quale ei tolse dalla scuola umbra in parte, ma fè più ricca di tanti sentimenti che quella non aveva espresso. Certamente sono mirabili gli esemplari suoi tratti dal cristianesimo, come il Dio-uomo che la infinita potenza congiunge alla infinita bontà: la Vergine Madre, ideale di santità e di fermezza eppure sensibile a tutti gli affetti e a tutti i dolori dell'umana stirpe, l'angelo etereo e sereno, il santo nelle varie sue forme or combattente, or pacifico contemplatore, ed ora rapito dai fervidi spiriti dell'estasi, sì nel martirio che nella contemplazione. E non sono soltanto questi esemplari cristiani ch'egli seppe idoleggiare, ma altresì quelli del paganesimo, come si vede nella Galatea, la prediletta figlia di Nereo spirante gioventù e grazia, tirata dai delfini sul mare, le cui spume, mosse dai zeffiri, sono vinte dalla bianchezza delle sue carni; e in tutte le favole di Psiche.

Ma quante umane passioni ei prese a rappresentare, tante mirabilmente ne effigiò: la Disputa del Sacramento, la Scuola d'Atene, l'Incendio di Borgo, la Battaglia di Costantino sono

un eterno volume, dove si studierà come i sentimenti più intimi possano, per le fattezze esteriori e per gli atti della persona, dimostrarsi. Ed un punto nel quale, direi quasi, per genio divinatore, Raffaello riesce sommo, sta nella convenienza delle fattezze e degli atti, non solo col sentimento che la persona deve esprimere in quel momento, ma colla indole sua, colle sue origini, colle sue virtù civili, coi suoi costumi, quali la storia ce li dipinge. Nessuno ha sentito meglio di lui quello che gli antichi chiamavano il decoro, e del quale i classici erano così solleciti. Lo stesso panneggiamento, colle sue pieghe, ha sempre un accordo intimo colla qualità della persona rappresentata. Anche la imitazione esatta del vero, come la cura di ogni minimo particolare, rifulgono nelle sue pitture, nel modo che abbiamo detto del ritratto di Leone X; donde appare che questa diligenza, anche nelle cose secondarie, non è difetto, ma pregio, purchè non guasti e non iscemi la importanza delle principali.

Parve a taluno che nel colorito Raffaello non pareggiasse la vivacità della scuola veneta; ma innanzi tutto le sue opere sono state assai più deturpate che non quelle dei veneziani e dal tempo e dai restauri; e inoltre molte cose ei faceva fare agli scolari, nei lavori dei quali il difetto delle carnagioni rossiccie e l'uso soverchio del nero fumo cominciò presto a manifestarsi. E nondimeno vi son taluni quadri di sua mano, dai più giovanili, come l'Incoronazione della Vergine, sino all'ultimo della Trasfigurazione nella parte superiore, dove la vivacità e la morbidezza del colorito non è inferiore neppure a quella di Giorgione.

Tutti codesti pregi, portati ciascuno al sommo grado, e tutti in armonia fra loro, e accomodati sempre al soggetto che vuol rappresentarsi, formano quel complesso di perfezioni che fa di Raffaello un pittore unico e solo nel mondo.

E mi sia lecito aggiungere che la riunione naturale e spontanea di questi pregi, vuolsi distinguere da quell' ecclettismo posteriore e riflesso, onde gli artisti si prefissero a fine e norma di andar cercando in ogni scuola le parti più belle per riunirle insieme; ma codesti pregi racimolati, per dir così, dagli uni e dagli altri, non ebbero più quella convenienza e quella proporzione che dà alla pittura dell' autore unità e vita.

Di tante opere fatte dall' Urbinate, due sole presentano una creatura deforme; dico lo storpiato della tappezzeria dove si vede il miracolo di San Pietro che lo risana, e nella Trasfigurazione il ragazzo stralunato e scontorto come colui ch' è posseduto dal demonio. In questi due casi la leggenda sforzava il pittore; ma fu certo per lui uno sforzo grande, imperocchè a chiunque studi Raffaello si pare evidentissima la sua repugnanza a rappresentare il brutto. Il suo animo ne sentiva il ribrezzo, mentre correva al bello sotto qualunque forma.

Ora, chi oserebbe negare a Raffaello il vanto di avere effigiato il vero mirabilmente? Com' è adunque che corre sotto il nome di verismo una teorica ed un' arte, la quale nei suoi effetti è opposta in tutto al fare di quel sublime artista? Il verismo moderno predica la imitazione del vero, anzi vuole che questo vero s' imiti nei suoi particolari anche minimi, e va più oltre: purchè l' oggetto sia vero, si mostra al tutto indifferente dalle sue qualità; onde a suo giudizio il brutto ed il bello sono parimente imitabili, e tutto ciò che è, se pure copiato efficacemente col pennello, collo scalpello, colla parola, diventa arte.

Chi mediti nella storia, non sarà sorpreso di sicuro che il verismo abbia trovato favore a' nostri giorni, in quanto tien dietro alla lassitudine e al disgusto nato negli animi da una maniera accademica e convenzionale che aveva tiranneggiato molte scuole. Nei quadri era sovente una freddezza

compassata, che non doveva mai uscire da certe regole dottrinali e dalla imitazione, non della natura, ma degli antichi sì che le figure vi si atteggiavano come il modello che posa. La qual maniera affettata, era succeduta alla sua volta come reazione contro lo stile gonfio e ridondante proprio del seicento e del settecento. Così gli uomini per fuggire un errore, cadono nella opposta colpa, e i periodi che si susseguono, contrastano insieme nell' alternarsi delle esagerazioni.

Siami lecito di esprimere in poche parole il mio avviso su questo argomento. Non è vero che l'arte sia indifferente ad ogni oggetto; essa mira al bello, se non che, a conseguire il suo scopo, anche il brutto può tornare acconcio o necessario. È necessario quando si tratti di rappresentare i limiti della natura fisica e morale, le passioni e le colpe degli uomini: è acconcio come contrapposto o come mezzo per far risaltare maggiormente il bello e il buono. In questo senso anche il brutto è un elemento dell' estetica, e se si vogliono esemplari famosi di entrambi i generi, non si ha che a leggere Dante o Shakespeare. Ma fuori di questo caso, il credere che il brutto, purchè vero, sia degno per sè d'imitazione, questo a me sembra contrario non solo all' essenza dell'arte, ma al sentimento universale degli uomini. Imperocchè, continuando in questa indagine, mi sembra error grave il dire, che la perfezione dell' arte consista semplicemente nel bene imitare la natura. Che se mi si vogliono citare ad esempio molti quadri della scuola olandese, i quali ritraggono la vita comune dentro le pareti domestiche, coi suoi episodi volgari e non di rado anche luridi, io rispondo che, chi ben guardi, in quelle pitture scorge sempre alcun che di aggraziato, di affettuoso, di gentile: quasi immagine dei costumi di un popolo che dopo molti patimenti e fiere pugne, goda la serena quiete nella libertà.

Ma l'arte non è imitazione solo della natura: che se la pittura e la scultura possono sino ad un certo segno effigiare gli oggetti quali ci stanno dinanzi ai sensi, più remota della imitazion pura è l'architettura; intorno alla quale si arzigogola indarno per trovare gli alberi o le capanne nel Partenone e nel Pantheon. Anche la poesia non è rappresentazione dell'oggetto, ma ne risveglia le immagini colle rimembranze; e finalmente la musica è alienissima dall'imitazione materiale dei suoni che si sentono nella natura, come il vento, le acque, i tuoni, il grido o il canto degli animali. Essa, come la più indeterminata delle arti, ci fa sentire melodie ed armonie che non hanno corrispondenza di fuori, e che nondimeno sono atte mirabilmente a commuovere gli animi.

Ma restringendo anche le nostre considerazioni alla pittura e alla scultura, se la imitazione fosse la sola essenza ed il solo pregio di entrambe, la fotografia dovrebbe vincere la pittura di gran lunga, e le figure di cera cogli occhi azzurri e colle chiome bionde, dovrebbero vincere le statue di Fidia nell'ammirazione degli uomini. Ma non è così. L'artista, che maneggia il pennello e lo scalpello, mira a riprodurre nell'animo dello spettatore quella impressione medesima e quell'idea che producono in lui gli oggetti esterni: si avverta bene; mira all'indentità dell'impressione e dell'idea, non all'identità dell'oggetto. E si avverta ancora che gli oggetti esterni non vengono copiati nel vero esser loro neppur nel paesaggio, neppur nel quadro di genere. Le qualità degli oggetti sono percepite dalla nostra mente, poscia astratte e combinate in nuovi modi per forza di fantasia, cosicchè l'artista ne forma un complesso di cui gli elementi sono nella natura, ma che, nella totalità, è creazione del suo ingegno. Persino nel ritratto vi è qualcosa di profondo e psicologico, per usare questa parola moderna riferita al ritratto, che trapassa la semplice imitazione. E finalmente,

la natura manifestasi ella forse in egual modo agli occhi degli uomini tutti? Certo no. Tutti la veggiamo, tutti la sentiamo, o ci par di vederla e di sentirla egualmente: eppure per la moltitudine degli uomini, essa rimane nella sua maggior parte un mistero. Egli è soltanto il poeta, l'artista che penetra questo mistero, e sa farlo intender altrui. Però fu detto da un grande scrittore moderno, con una frase che apparisce a primo aspetto contradittoria, eppur è vera; fu detto che la natura era un segreto aperto. Aperto cioè a qualcheduno favorito dai cieli, ma segreto ai più per sempre. Ora il verismo, quale oggi s'intende, nega che vi sia un segreto, perchè non lo intende, e crede, rappresentando le fattezze esteriori di una cosa, averla effigiata nel suo vero ed intimo spirito.

Già dissi come Raffaello repugnasse dal dipingere il brutto, ed ogni suo sentire, ogni suo intento fosse rivolto a cercare, fra le varie forme, la più eletta e la più bella. Ora aggiungerò un'altra dote singolare delle sue pitture, ed è che la contemplazione loro non solo non suscita nell'animo dello spettatore nessun pensiero men che onesto, ma al contrario lo riempie di sentimenti puri e buoni. So che il bello non è il bene: questo si appresenta al nostro intelletto accompagnato dall'idea di obbligazione; quello ci rapisce con ineffabile diletto. E nondimeno, quando le due qualità si congiungono, allora veramente tutto ciò che vi è di più eccelso nell'uomo si fa palese; lo spirito nostro sente un appagamento pieno, senza mistura di amarezza o di rimordimento. Quello è il trionfo sicuro della parte divina della natura nostra, e poichè Raffaello ha saputo meglio di tutti rappresentarlo, perciò bene a ragione il consentimento universale gli ha dato il titolo di divino.

XXXII.

Per compiere di qualche guisa la trattazione che m' ho assunto, mi rimane a parlare degli scolari di Raffaello. Il quale tema dagli storici dell' arte non mi sembra sia stato ancora meritamente trattato. Adunque, dirò le vicende le opere e gli effetti che seguirono in ispecial modo dopo la perdita del maestro, e dopo che, per la morte di Leone X, essi perdettero, per così dire, quel nido, ove, sotto le grandi ali del Pontefice stavansi raccolti.

Ma a tal fine è mestieri innanzi tutto di ben chiarire quali di Raffaello fossero veramente gli scolari, perchè questa parte è negli storici confusa per modo, che non pure sogliono annoverar fra i discepoli di quel grande, quanti artisti furono a Roma in quel tempo, ma altri eziandio che, essendo lontani, si sforzarono di imitarlo, o nei quali parve appresso di scorgere qualche traccia del fare raffaellesco. Nè ciò deve recar meraviglia, perchè quando le incisioni stupende di Marcantonio Raimondi, di Marco Dente da Ravenna, e del così detto Maestro del Dado ebbero divulgata la cognizione delle pitture di Raffaello, molti artisti di quel tempo, o di poco posteriori, le pigliarono a modello. E più tardi ciascuna città italiana gareggiò nel ricongiungere per qualche filo, o derivare alcun suo eminente pittore da quella scuola così famosa nel mondo. Lo stesso Vasari, benchè di poco posteriore al tempo di Raffaello, pure non è esatto, come dimostrerò, asserendo che molti anzi infiniti furono i discepoli di lui, dei quali la maggior parte riuscirono valenti.[1] Nondimeno, egli medesimo osservò altrove che nell' ultimo della

[1] Vasari, *Vita di Giulio Romano*, vol. X, pag. 87.

sua vita, « Raffaello, piacendogli più il disegnare che l'eseguire, e anche volendo forse far piacere ai Principi per dar loro opere presto, e forse beneficio agli artefici, pigliava molto più di quello che di sua mano potesse fare, e poneva in sull'opere sue molte persone.[1] » Le quali persone io non credo che si debbano tutte annoverare fra i suoi scolari, come non vi si può annoverar quella turba che gli faceva compagnia per onorarlo, quando partendo di casa andava a corte.[2] Se dunque il Vasari che potè conoscere tanti amici e famigliari di Raffaello, s'inganna su questo argomento, non farà meraviglia ritrovare questo medesimo errore ripetuto negli storici successivi dell'arte, dei quali citerò tre soli: uno italiano, uno francese e uno tedesco, i quali con accurate ricerche e copia di documenti hanno discorso di Raffaello; il Lanzi,[3] il Quatremère de Quincy,[4] ed il Passavant,[5] i quali non esitano punto a porre fra gli scolari suoi Timoteo Viti, Benvenuto Tisi detto il Garofolo, Dosso Dossi, Gaudenzio Ferrari, Innocenzo Francucci da Imola, Bartolommeo Ramenghi detto il Bagnacavallo, Pellegrino Munari, Vincenzo Tamagni, Jacopo Bertucci, Andrea da Salerno. Anzi a questi il Muntz aggiunge Tommaso Vincidoro sopranominato il Bologna, Girolamo Genga e forse il fiammingo Bernardo van

[1] Id. *Vita di Pierin del Vaga,* Vol. X, pag. 170.

[2] Id. *Vita di Raffaello,* Vol. VIII, pag. 60.

[3] *Storia pittorica dell' Italia, dal risorgimento delle Belle Arti sin presso al fine del XVIII secolo,* dell' abate Luigi Lanzi. — Pisa, 1817.

[4] *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino* del sig. Quatremère de Quincy, voltata in italiano, corretta, illustrata, ed ampliata per cura di Francesco Longhena. — Milano, 1829.

[5] *Raphael d'Urbin et son père Giovanni Santi,* par J. D. Passavant, directeur du musée de Francfort, édition francaise, refaite, corrigée et considérablement augmentée par l'auteur. Paris, 1860. — Pompeo Gherardi, *Vita e opere di Raffaello d'Urbino,* 1874. Non aggiunge nulla ai precedenti.

Orley. Niuno di questi, a mio giudizio, fu discepolo di Raffaello, e porta il pregio d'indicarne le pruove.

Addussi altrove lungamente le ragioni le quali m'indussero a credere che Timoteo Viti fu maestro di Raffaello, ma comunque volesse mettersi in dubbio codesto giudizio, certo è che non potè esserne scolaro, perchè era nato quindici anni prima, e studiò sotto Francesco Francia in Bologna. E quando nel 1495 uscì di quella scuola per tornare ad Urbino, era già provetto nell'arte, mentre Raffaello aveva toccato allora il suo dodicesimo anno. Che se in tempi posteriori, forse nel 1515, come dice il Vasari, fu da lui con molta istanza chiamato a Roma, dove rimase poco più di un anno,[1] ciò non prova se non il ricordo di quella antica dimestichezza che Raffaello, sin dal tempo in cui era giovanetto, aveva col suo concittadino. Il quale, tornato in patria, vi morì nel 1523, onde se potè piangere la perdita dell'amico, ebbe poco tempo per imitarlo.

Come mai fu pensata la possibilità che Benvenuto Tisi apparasse l'arte da Raffaello? Quegli venne a Roma nel 1499 e vi stette diciotto mesi. Raffaello era fanciullo in Urbino o a Perugia. Tornovvi solo dieci anni dopo, e forse anche più tardi. Nè ho ragione di contraddire al Vasari ch'ei rimase quasi disperato, non che stupito, nel vedere la grazia e la vivezza che avevano le pitture di Raffaello, e la profondità del disegno di Michelangelo.[2] Può esser vero eziandio, com'egli narra, che divenne amico di Raffaello, e che, nel pigliare da lui licenza, gli promise di tornare a Roma dove Raffaello stesso lo assicurava che gli darebbe più che non voleva da lavorare, ed in opere onorevoli. Ma Benvenuto in fatto, non vi ritornò mai più, e quella volta vi era rimasto brevissimo tempo, ed era già provetto nel-

[1] Vasari, *Vita di Timoteo Viti*, Vol, VIII, pag. 146.
[2] Vasari, *Vita di Benvenuto Tisi*, Vol. XI, pag. 224 e la nota.

l'arte. Però la maggior prova si vuol dedurre dall'indole delle sue migliori opere, che sono quelle dal 1512 al 1525, nelle quali non si scorge imitazione raffaellesca. Codesta imitazione, sulla quale altri fa fondamento per chiamarlo scolaro di Raffaello, apparisce solo in qualche opera della sua vecchiezza; e quelle figure, e quei motivi potevano essere levati di peso, come già accennai, dalle incisioni che delle opere raffaellesche parecchi avean fatto in quel tempo, e che per tutta Italia si diffondevano. Ma nel suo bel fiore, egli è ferrarese per eccellenza, ed ha tutte le qualità e le doti di quella scuola mirabile, che aspetta ancora uno scrittore che degnamente la illustri, come una delle più grandi d'Italia.

E non meno ferrarese di Benvenuto, anzi, direi quasi, più connaturato all'indole di quella scuola, è Dosso Dossi, del quale non v'ha neppure prova che mai fosse a Roma, essendo trattenuto quasi sempre a Ferrara dal duca Alfonso, perchè, oltre le qualità dell'arte, egli era uomo affabile molto, e piacevole, della qual maniera d'uomini assai si dilettava quel duca.[1] Ma forse a ingenerar la credenza ch'ei fosse scolaro di Raffaello, avranno contribuito quelle copie che, probabilmente per ordine del suo signore, egli fece del San Michele e del San Giorgio.[2]

Codesti due stupendi artisti, dico il Garofolo ed il Dossi, non hanno altra vera attinenza con Raffaello se non questa, che come egli nella scuola umbra, cosi essi nella ferrarese

[1] Vasari, *Vita di Dosso e Battista ferraresi.* T. IX, p. 22.

[2] Il San Giorgio e il San Michele furon fatti probabilmente da Raffaello nel 1504, come ho detto sopra, pel duca Guidobaldo da Montefeltro, ed ora si trovano nella galleria del Louvre a Parigi. Le due copie, alquanto modificate, furono da Francesco duca di Modena vendute con tutti gli altri famosissimi quadri al Grande Elettore di Sassonia, e si trovano a Dresda. Furon credute lungo tempo opera del Fattore; ma un recentissimo scritto le restituisce al Dossi.

rappresentano la perfezione massima dell' arte. Quel punto medesimo è contrassegnato nella scuola lombarda da Gaudenzio Ferrari, e da Bernardino Luini: niuno dei quali veramente fu scolaro di Raffaello. Del Luini invero non fu mai detto salvo che dal Quatremère, e senza ombra di prova: invece di Gaudenzio Ferrari e il Quatremère e il Lanzi e il Passavant, hanno preteso che fosse scolaro del Perugino, insieme con Raffaello, e che poscia con lui lavorasse nel Vaticano e nella Farnesina. Ma qui ancora le opere sue, e il tempo in che furon fatte, palesano manifestamente il contrario. Le quattro tavolette della Pinacoteca di Torino appartengono evidentemente alla sua giovinezza, come altresì vi appartengono gli affreschi della cappella dei Francescani in Varallo. Siamo ai primi del secolo XVI. È dimostrato che nel 1508 Gaudenzio era a Vercelli dove gli fu allogata una tavola. Quel carissimo presepio che adorna la cattedrale di Arona è del 1511, e la bella pittura della chiesa di Novara è del 1514. In queste sue opere, per verità, la composizione, e l' espressione dei volti possono agevolmente ricordare il Perugino, ma per chi attentamente guardi, il suo fare è diverso. Quelle simiglianze si spiegano pensando al momento storico dell' arte; a quella guisa che leggendo i classici, tu riconosci da certe note comuni gli scrittori di una medesima età, comechè diversissimi di pensiero e di stile.

Innocenzo Francucci da Imola e Bartolomeo Ramenghi da Bagnacavallo furono entrambi scolari del Costa, e del Francia in Bologna dal 1508 al 1510 incirca: del primo dottamente scrisse Pietro Giordani, e dopo le accurate indagini di lui, non è più alcuno che possa ancora sostenere che Innocenzo studiò presso Raffaello. Imperocchè non si trova che fosse mai a Roma: onde il più che sia lecito dirne, è che « potè essergli insegnatore Raffaello colle opere grandemente studiate, non colla persona forse non veduta

mai.[1] » Invece nel suo fare si manifesta lo esempio di Mariotto Albertinelli, sotto la cui disciplina in Firenze passò alcuni anni. Meno raffaellesco ancora è il suo compagno da Bagnacavallo, il quale prese invece ad imitare Dosso Dossi, come può scorgersi agevolmente dalle tavole che s'ammirano nelle gallerie di Dresda e di Berlino, le quali appartengono a questa sua seconda maniera.

E per discendere dai più noti e più sommi ai minori, che cosa possiam dire di Pellegrino Munari di Modena, morto a ghiado da nemici suoi in patria, quando non esiste alcuna opera di lui veramente autentica? imperocchè quella Natività di N. S. che si vede nella galleria di Modena, se pure è sua, tiene sì fattamente della maniera ferrarese, da poterla egualmente attribuire a Francesco Bianchi, che, da Ferrara trasferitosi a Modena, visse quivi e morì nel 1510, memorabile a' posteri sopratutto perchè fu maestro del Correggio.

Vincenzo Tamagni da San Geminiano, è dal Vasari menzionato come uno tra coloro che dipinsero con Raffaello le Loggie Vaticane.[2] Nondimeno le opere sue che si veggono tanto in San Geminiano che nel contado senese, ed in Roma, non hanno relazione alcuna, comechè remota, colla scuola dell' Urbinate. E lo stesso dicasi di Jacopone da Faenza, che il Lanzi vuole sia di casato Bertuzzi, e le cui pitture, non ben certe, che si veggono a Faenza, non hanno traccia di raffaellesco. È possibile che l'uno e l'altro di questi due fossero in Roma: è possibile altresì che fra i molti artefici che il Sanzio pigliava a tempo, per esserne aiutato nelle cose secondarie, vi fossero ancora questi, ma da ciò, al qualificarli come scolari di Raffaello, è immenso il trapasso.

[1] Pietro Giordani, *Sulle Pitture di Innocenzo Francucci,* Edizione Le Monnier, v. 2.

[2] Vasari, *Vita di Vincenzo da S. Geminiano,* v. VIII, p. 146.

Finalmente Andrea Sabbatini di Salerno fu anch'esso annoverato fra gli scolari di Raffaello appresso la sicurtà del De Dominici.[1] Il quale pur riconoscendo che dal 1512 in poi egli fu sempre nella sua città nativa o a Napoli, adduce per prova l'asserzione del Criscuolo, affermante che prima di quel tempo avesse vissuto a Roma nella scuola di Raffaello. Ma indarno tu cerchi a Roma alcuna traccia delle pitture di Andrea. Le cose sue più aggraziate, che sono a Salerno e a Napoli, tengono molto della maniera di Cesare da Sesto milanese e discepolo di Leonardo, il quale solo più tardi si diede ad imitare Raffaello. E la somiglianza è tanto grande che un giudice peritissimo non esitò ad affermare che parecchie tavole le quali si trovano nel monastero della Cava sotto nome di Andrea, sono invece da considerarsi come opere di Cesare: ad ogni modo ch'egli abbia avuto notevole influsso nelle scuole napoletane, ci sembra omai posto fuor d'ogni dubbio.[2]

Quanto a Tommaso Vincidore, di lui sappiamo poco più che il nome; e nessuna delle sue opere veramente autentica ci rimane, sicchè non potremmo parlarne che per congettura. Girolamo Genga superava d'età Raffaello: studiò sotto Luca Signorelli, e il maestro colla forza dell'indole sua artistica lo soverchiò, e non permise al suo natural genio di svolgersi: fu anche aiuto del Perugino. Finalmente se voglia dirsi che Bernardo van Orley si sforzò di imitare lo stile di Raffaello, come tanti altri, non ho difficoltà a concederlo; ma ch'egli abbia lavorato sotto di lui, e sia stato suo scolaro, non havvi prova di guisa alcuna.

Io credo pertanto che la sagace critica debba togliere tutti costoro dal novero degli scolari di Raffaello, e collo-

[1] De Dominici, *Vita dei Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani.* Napoli, 1742, 3 vol. in-4,o; libro dettato con pochissima critica.

[2] *Napoli nei suoi rapporti coll'arte del risorgimento* di Gustavo Frizzoni. Firenze, 1878, p. 35 e seguenti.

carli invece nelle rispettive scuole delle varie provincie ove nacquero e furono allevati.[1] Le quali provincie debbono anzi rallegrarsi, e trarre maggior vanto dall'avere dato origine a pittori valenti d'un proprio fare, anzichè ostinarsi a vedere in essi una emanazione o un riflesso dell'Urbinate. Che se molti altri minori entrarono e uscirono dalla scuola di lui, o cooperarono a tempo nelle opere ch'ei condusse, non porta il pregio d'investigarne i particolari, poichè nessuna fama di sè lasciarono. E però dopo questa analisi credo di poter concludere che i veri scolari di Raffaello, divenuti sotto la sua scorta valenti pittori e saliti in fama, sono i cinque seguenti: Giulio Romano, Giovanfrancesco Penni, Pierin del Vaga, Giovanni da Udine, Polidoro da Caravaggio; ai quali di buon diritto può aggiungersene un sesto, ma che non fu pittore, bensì incisore sommo, e da Raffaello attinse le più belle ispirazioni: Marcantonio Raimondi da Bologna.

[1] Nel lavoro già citato di Gustavo Frizzoni: *L'arte italiana nella Galleria Nazionale di Londra* (*Archivio Storico Italiano,* Firenze, 1880, tom. V), si legge quanto segue: « Merita di essere messa in rilievo un'altra opera, che se non proviene da un artista di quelli che si contano fra i diretti scolari di Raffaello, pure si qualifica per tale, che deve essere stato fortemente impressionato dagli esempi del Sanzio, non che dalla maniera di Giulio Romano e di Michelangelo. Vogliamo parlare di Baldassarre Peruzzi Senese. La pregevole opera che conservasi di lui nella Galleria Nazionale, è un grande disegno accuratamente eseguito a chiaroscuro e rappresentante in vasto paese, e con molte figure, l'Adorazione dei Magi. La compie in alto una Gloria con Dio Padre, circondato da Angeli. Noi vi scorgiamo in certo modo un riassunto di quanto il Peruzzi era capace di fare quando egli, già in età matura, cercò di assimilarsi i grandi esempi dell'arte che l'ambiente di Roma gli veniva porgendo, tanto nella statuaria, quanto nelle produzioni dei valenti contemporanei. Gli è sotto tale aspetto che il nobile disegno del Peruzzi ci si presenta come vero prodotto di scuola romana nella sua più bella e più completa esplicazione; la quale scuola del resto, come si sa, non ha alcun carattere suo proprio, ma è rappresentata dal complesso dell'attività artistica di Michelangelo, di Raffaello co' suoi scolari ed anco del Sodoma, dal quale il Peruzzi, come senese, sembra essere stato particolarmente influenzato. »

Giulio Pippi, detto Giulio Romano, aveva 16 anni quando Raffaello giunse nel 1508 a Roma, e subito fu da lui accolto ed avviato nell'arte. Di fresca età era altresì in quel tempo Giovanfrancesco Penni che, entrato fattorino di bottega, conservò sempre il sopranome di Fattore. Pietro Buonaccorsi fu toscano, e avea studiato i principii dell'arte da Rodolfo di Domenico Ghirlandaio; ma il Vaga, pittore, vedendo questo giovanetto bellissimo, cortese, modesto, gentile, seco lo condusse a Roma, e tornando poscia a casa, il lasciò quivi, raccomandandolo a'suoi amici, dai quali fu presentato sotto il nome di Pierin del Vaga a Raffaello. Anche Giovanni, di cui non è ben noto se il cognome fosse della famiglia dei Nanni o dei Ricamatori in Udine, aveva studiato alla scuola veneziana presso Giorgione, ma avute lettere di favore per Baldassar Castiglione, fu accomodato alla scuola di Raffaello. Di Polidoro, infine, sappiamo che era del paese di Caravaggio in Lombardia, ma ignoriamo la data della sua nascita e i particolari di sua famiglia.[1] Ignoriamo ancora come e perchè venisse a Roma; ma era di così bassa fortuna, che cominciò dal portare il vassoio della calcina quando si murava in Vaticano. Se non che, praticando con quei giovani pittori, in breve li agguagliò e in alcune parti li superò, non fattosi, dice il Vasari, per lungo studio, ma stato prodotto e creato dalla natura. Di Marcantonio Raimondi non è qui luogo a parlare, avendone già tenuto discorso partitamente; e solo mi sia lecito ripetere ch'ei fu il più raffaellesco di tutti gli scolari.

XXXIII.

Sarebbe molto difficile determinare precisamente le opere giovanili nelle quali gli scolari dipinsero da soli

[1] Il Lomazzo dice che chiamavasi Caldara. Veggasi la nota nella Vita scritta dal Vasari, T. IX, p. 55

sotto la direzione del maestro; e quelle che lavorarono insieme con lui: più difficile ancora distinguere in queste ultime ciò che al pennello di ciascun di essi si deve. Nella prima categoria vanno annoverati per certo la Lapidazione di Santo Stefano che si trova in Genova, e la bella pala d'altare che è nella chiesa dell'Anima in Roma, entrambe di Giulio.

Come ebbi già occasione di dire, un numero non piccolo di quadri, che passano sotto il nome di Raffaello furono da lui disegnati, o anche corretti, ma certamente la parte massima della esecuzione spetta agli scolari. Di questi, molti ne ho accennati innanzi, e qui potrei aggiungerne taluni altri, pur molto belli, e che sono reputati ornamento e vanto delle maggiori gallerie d'Europa. Ciascheduna di queste ha dei quadri indicati nel catalogo come opera di Raffaello, ma che sono di qualche suo scolaro. Per dirne uno, del quale abbiamo la storia certa, la Incoronazione della Vergine, che è nella Galleria Vaticana, se fu disegnata dal maestro, fu però eseguita nella parte superiore da Giulio, e nella inferiore (dove sono gli apostoli) dal Fattore, e furon essi che nel 1525 inviarono finalmente alle monache di Monteluce il quadro promesso dal maestro, venti anni innanzi.[1]

Ma egli è sopratutto nelle Stanze, e nelle loggie vaticane che essi operarono sotto la direzione di Raffaello e insieme con esso. Questa grande opera, come vedemmo, fu cominciata da Giulio II, continuata con alacrità vivissima da Leone, e compiuta poi, parte a parte, dai successori. Fu peccato (e m'è d'uopo rimpiangerlo di nuovo a cagione degli scolari di Raffaello) che sì le stanze, sì le loggie abbiano sofferto assai danni in prima dal sacco del 1527, poi dalla umidità, e infine da ripetuti ritocchi

[1] Ho dato, sopra, ragguagli del contratto colle monache di Monteluce. V. PUNGILEONI, p. 19 e seg.

e ristauri: ciò nondimeno rimangono ancora un miracolo d'arte. Si assicura da taluni scrittori che nel fresco rappresentante l'Incendio di Borgo, abbia lavorato principalmente Giulio Romano, in quello della Coronazione di Carlo Magno Pierino del Vaga, nella Vittoria di Leone IV contro i Saraceni ad Ostia, Giovanni da Udine; ma queste ed altre sono congetture assai dubbie per ciascheduno singolarmente, quando è certo che l'uno o l'altro, o tutti insieme, vi lavorarono. Con maggior sicurezza si può dire che i soggetti a chiaroscuro, sottostanti come zoccoli alle pitture, siano in parte opera di Polidoro. E invero nel suo primo entrar nella vita artistica, Polidoro, più che ad altro intese al chiaroscuro, contraffacendo mirabilmente le cose di marmo, statue, vasi, pile; « nel qual magistero, dice il Vasari, nessuno ebbe mai nè tanto disegno, nè più bella maniera, nè sì gran pratica o maggiore prestezza, e ne resta ogni artefice meravigliato.[1] »

Quanto alle loggie, i soggetti delle volte che sono cinquantadue, furono dipinti, sui disegni di Raffaello, per la maggior parte da Giulio, da Pierino, e dal Fattore, gli ornati invece di pittura e di stucco sono opera di Giovanni da Udine. Il quale meglio degli altri « sapeva disegnare e colorire con grazia e facilità tutte le cose naturali d'animali, di drappi, d'istrumenti, vasi, casamenti, verdure; onde non è a meravigliare se Raffaello a lui principalmente affidava gli ornati delle loggie. E lo adoperò eziandio in alcuni quadri, come in quello di Santa Cecilia, che si trova nella Pinacoteca di Bologna, dove l'organo che la Santa tiene in mano, e tutti gli strumenti musicali, furon fatti da Giovanni; e il suo dipinto è così simile a quello di Raffaello, che pare di una mano medesima.[2] »

[1] Vasari, *Vita di Polidoro da Caravaggio e di Maturino Fiorentino.* V. IX, pag. 56.

[2] Vasari, *Vita di Giovanni da Udine,* v. XI, p. 301.

Nel tempo che si dipingevano le sale e le loggie vaticane, gli scolari di Raffaello lavorarono con lui nella casa di Agostino Chigi. Quivi, come dissi, Raffaello aveva dipinta la famosa Galatea, e più tardi gli scolari fecero, sotto la sua direzione, la favola di Amore e Psiche; di questa i due più grandi quadri nella volta, quello del Concilio degli Dei è del Fattore, quello di Psiche che beve la tazza di ambrosia onde avrà l'immortalità, è di Giulio Romano; i dieci quadri triangolari, sono degli altri discepoli, ma guasti dal tempo, dalle intemperie, e dai restauri.

Quando morì Raffaello, le stanze del Vaticano non erano finite ancora. Non v'è dunque nulla di più naturale che avendo alle mani quelle opere, gli scolari suoi, melanconicamente memori del maestro che in sì giovane età avevano perduto, e della buona armonia che, lui vivente, era sempre durata fra loro, rimanessero uniti. E invero li troviamo tutti a lavorare per ordine di Leone X, alla gran sala del Costantino, della quale aveva Raffaello lasciato alcuni disegni, e il Papa voleva, che, senza metter tempo in mezzo, fosse condotta al suo fine. Raffaello aveva immaginato di provare ivi quella maniera di pittura murale a olio, che era stata tentata nuovamente da Sebastiano Luciani detto del Piombo, e in essa maniera sono dipinte le due grandi figure della Giustizia e della Fede. Ma morto lui, gli scolari vollero tornare al buon fresco, e levarono via quell'intonaco e gli apparecchi, che, secondo il primo pensiero, erano stati fatti.

La battaglia di Costantino era già stata ideata in disegno da Raffaello,[1] e gli scolari la dipinsero; ma sopra tutti v'ebbe parte Giulio Romano. Composizione più vasta non saprebbe immaginarsi; e mentre esprime il cozzo, il rimescolarsi e il disordine della battaglia, nulla v'ha di con-

[1] Il disegno che si trova al Louvre pare ad alcuno non sia l'originale, ma una copia.

fuso. Notai già che non si trattava di dipingere, come suol farsi, un episodio che indichi la battaglia di cui esso fa parte, ma la battaglia stessa nella sua totale ampiezza e sterminio. E per vero le due figure che campeggiano sono Costantino che incalza sul fronte dei suoi soldati, e Masenzio che nella ritirata, essendosi rotto il ponte sul Tevere, cadde armato a cavallo, e vi restò sommerso. Ivi lo veggiamo feroce insieme e sgomento, sforzarsi invano di afferrare la riva. E da ciò, e da tutto l'andamento della pugna, si può già argomentare che la vittoria non è più dubbiosa, e che la parte di Costantino sforza e debella l'inimico. E ciò indicano altresì in cielo i tre messaggieri celesti vibrando le spade. Questi vogliono esprimere che tale vittoria è dovuta alla protezione di quel Dio dei cristiani, del quale Costantino ha inalberato le insegne sugli stendardi. Il Vasari assai giustamente dice che « Giulio si portò di maniera in quest'opera, che per sì fatta sorte di battaglie ella è stata gran luce a chi ha fatto cose simili dopo di lui.[1] » Altrove però nota « che le invenzioni e gli schizzi vennero in gran parte da Raffaello.[2] » E forse era disegnato e schizzato anche il Parlamento e Visione di Costantino. Il quale essendo alzato sopra un palco in atto di parlamentare all'esercito, vide splendere in cielo in mezzo ad una nube la croce colla scritta che dice: in hoc signo vinces. Qui però Giulio aggiunse, certo di suo, quei paggi che portano le sue armi, e sopratutto un nano allora famoso in corte, ch'egli ha dipinto in atto di mettersi buffonescamente in capo un forbitissimo elmo d'oro. L'anima di Raffaello avrebbe rifuggito interamente da simigliante profanazione della storia e dell'arte.

[1] Vasari, *Vita di Giulio Romano,* vol. X, p. 93.

[2] Vasari, *Vita di Giovanfrancesco Penni detto il Fattore.* v. VIII, pag. 243.

Quanto al Battesimo di Costantino, non vi fu di esso alcun schizzo o pensiero di Raffaello; tutto è posteriore alla sua morte. Vi è figurato l'atto con cui Silvestro Papa lo rende cristiano, ed intorno vi sono diaconi e chierici, guardie e paggi. Similmente tutto è posteriore a Raffaello nella Donazione. È nota la leggenda che Costantino avesse fatto dono al Pontefice della città di Roma. Donde le parole del Poeta:

> Ahi Costantin! di quanto mal fu matre,
> Non la tua conversion, ma quella dote
> Che da te prese il primo ricco patre.
> DANTE. *Inferno*, Canto XIX, v. 115.

Qui è rappresentata la vecchia Basilica di S. Pietro, e Silvestro seduto sul soglio, in mezzo al clero ed al popolo. L'imperatore inginocchiato dinanzi a lui gli porge una statuetta, Roma armata, quasi ad esprimere che a lui ne faccia consegna e dono. Ma quest'ultima parte della grande sala fu di nuovo interrotta per la morte di Leone X.

XXXIV.

Raffaello era trapassato nell'aprile 1520: Leone X morì nel novembre 1521. Egli cacciava alla Magliana, quando ebbe nuova dell'acquisto di Milano che lo riempì di gioia. Sorpreso da leggera febbre, e tornato in Roma, ricevè le congratulazioni dei cardinali, e le ovazioni del popolo, ma il male crebbe rapidamente, sicchè passò di vita fra pochissimi giorni. Della sua corte ho descritto altrove lo splendore e la gaiezza, ma ho accennato ad un tempo come quella società, così splendida e gaia, fosse minacciata da tre gravissimi mali: corruzione, guerra e scisma.

Mi sia lecito, seguendo il costume adottato sin dal principio del presente libro, di fermarmi su questo punto come

quello che apparecchia, e spiega l'assunzione al trono di Adriano VI, la quale decise il destino degli scolari di Raffaello.

Della corruzione di quel tempo, senza prestare orecchio agli avversari della Corte romana, nè ai protestanti che tante ire sfogavano contro di essa, ne troviamo le prove manifeste in tutti gli storici contemporanei; e se questi anche ci mancassero, basterebbero a farne fede le commedie, le poesie, le novelle, la letteratura insomma che è specchio del costume. È tristo a dirsi; ma lo spirito del paganesimo era risorto nella metropoli cattolica, mettendo in fondo e soffocando i puri sentimenti cristiani. E uno scrittore sagace del tempo di Leone, scriveva le seguenti parole: [1] « Chi considera bene la legge evangelica vedrà i Pontefici, ancora che tenghino il nome di vicari di Cristo, avere indutto una nuova religione, che non ve n'è altro di quella di Cristo che il nome; il quale commandò la povertà, e loro vogliono le ricchezze, commandò la umiltà, e loro seguitano la superbia, commandò l'obbedienza, e loro vogliono commandare a ciascuno. Potrei estendere negli altri vizi, ma basti avere accennato; che più oltre non mi pare mi si convenga entrare. » Certo vivevano allora in Roma alcuni uomini di vita esemplare e di grande scienza teologica, come il De Vio, il Cheregato, il Giberti, i pii sacerdoti dell'oratorio del Divino Amore. Ma come potevan essi in così esiguo numero, e col modesto loro esempio, mutare l'andazzo universale, e contrapporre efficace ritegno alla torbida fiumana che dilagava per tutto? Il costume era profondamente guasto e più negli uomini meglio qualificati; e non pur nei laici, ma negli stessi ecclesiastici, come a dire nei prelati, nei vescovi, nei cardinali. La vita di costoro, piena di lussurie

[1] Francesco Vettori. *Sommario della Storia d'Italia 1511-1522*, pubblicato da Alfredo Reumont nell'*Archivio Storico Italiano*. Firenze, 1848, t. VI. Appendice p. 304.

e non iscevra di delitti, pareva giustificare la terribile sentenza del Manuel, ambasciatore di Spagna, che nel 1521 scriveva al suo signore Carlo V queste parole: « Nell' inferno non possono esservi tanti e così odiosi demoni come fra questi cardinali.[1] »

D' altra banda, la valle del Po romoreggiava di guerre suscitate dai Papi stessi per ismania di temporale dominio. L' Italia cominciava già ad essere il campo di battaglia de' forestieri, che a vicenda se ne contendevano le straziate provincie. I Principi italiani e i Pontefici, tanto ambiziosi d' animo quanto poveri di forze, cercavano alleanze fuori d' Italia per l' ingrandimento proprio e per l' abbassamento degli emuli loro, e non iscorgevano che la guerra dalla Lombardia sarebbe divampata più tardi, come fece, in tutta la penisola, nè capivano che la dominazione straniera li avrebbe alla perfine tutti conculcati.

Ora le spese della guerra e le prodigalità infinite, e spesso malamente adoperate, di Leone avevano non solo esaurito i tesori adunati da Giulio II, ma lo tenevano sempre in penuria estrema di denaro. Lo scrittore che abbiamo pur dianzi mentovato, aggiunge: « Tanto era possibile che egli tenesse mai mille ducati insieme, quanto è possibile che una pietra vada in alto da sè.[2] » Bisognava inventare ogni giorno qualche nuovo espediente per trovar denaro, e a ciò il Cardinal datario, e Giulio dei Medici aguzzavano l' ingegno. Lascio stare le somme tratte dalle concessioni di cappelli cardinalizi; ma grosse multe erano estorte da ricchi uomini con accuse fierissime onde si ricomprassero; e ogni dì si inventavano

[1] Bergenroth, *Calendar of letters*. London, 1866. Dispacci dal 1519 al 1525; disp. 368, 11 dec. 1521. Il testo inglese donde io traggo questa citazione, dice così: « There cannot be so much hatred and so many devils in hell as among those cardinals. »

[2] Francesco Vettori, ibid., p. 322.

nuovi uffici da barattare, si ponevano ogni di nuove gabelle, e si creava alla perfine un ordine cavalleresco sotto il nome di San Pietro per venderne le insegne.[1] Nulla attutiva gli insaziabili bisogni di Leone. Il quale trovavasi sempre pieno di debiti, specialmente verso i banchieri fiorentini, e dopo aver venduto i busti di argento degli apostoli donatigli dall'ordine Teutonico,[2] impegnava le argenterie e perfino le gioie di S. Pietro.[3]

Ma dove speravasi di trovare la miniera dell'oro inesauribile a sopperire a tutto, si era la vendita delle indulgenze, sopratutto in Germania. Quella vendita non era nuova, ed aveva avuto sue giustificazioni teologiche e sue origini nelle Crociate. Ma ora si rinnovava sotto pretesto di concorrerre alla edificazione della Basilica di S. Pietro, e ne fu tolta ai frati eremitani la dispensa, per affidarla invece ai domenicani che ne promettevano maggior frutto. Però da gran tempo covavano mali umori nella Germania contro la Chiesa di Roma. Il genio della razza germanica era più mistico di quello della latina; codesti baratti vi eccitavano nobili sdegni, perchè colà s'aveva in cima del pensiero una religione più intima, più severa, più spirituale di quella che bandivasi da Roma. La vendita sfacciata delle indulgenze per ogni delitto o vergogna, a prezzi di proporzione, fatta nelle piazze, nei trivii, nelle botteghe, fu la scintilla dalla quale divampò l'incendio. Capo della rivolta fu Martino Lutero.

Questi era venuto a Roma nel 1510 tutto in fervore

[1] Gregorovius, *Storia di Roma,* V. VIII, p. 278.

[2] Diarii di Marin Sanudo citati dal Cantù, *Gli Eretici in Italia,* Discorso XIII, nota.

[3] Quando morì, essendosi sparsa voce che non aveva ricevuto i sacramenti, fu fatto questo epigramma:

« Sacra, sub extrema si forte requiritis hora,
Cur Leo non poterit sumere; vendiderat. »

Esso è attribuito al Sannazzaro e citato dal Cantù, id., ib.

di spirito devoto ed anche selvaggio, e n'era partito scandalizzato, senza ricavare alcun diletto dalle lettere e dalle arti, pieno l'animo d'orrore per le iniquità e licenze che vi aveva trovato. Il suo pensiero si fissava in un intento; sottrarre la coscienza cristiana al giogo del pontificato romano, e ripristinare il Cristianesimo nell'antica sua purità. Codesto fu dunque impulso a passare dalla speculazione all'azione, e i primi moti seguirono a Vittemberga, dove la bolla sulle indulgenze fu pubblicamente bruciata. Parve quella a Leone cosa di poco momento e fu udito dire: « querele fratesche;[1] » ma il male dilatavasi, sì che si deliberò di citare Lutero a Roma. Questi non volle, e gli fu concesso di andare ad Augusta, dove era convocata la Dieta imperiale, per udire il verbo del Legato pontificio, cardinale De Vio vescovo di Gaeta. Gli effetti di quel colloquio furono assai opposti a ciò che si sperava, imperocchè non solo Lutero recalcitrò alla persuasione e all'obbedienza, ma si partì più che mai risoluto a rompere ogni vincolo di soggezione da Roma. Allora Leone promulgò la sua Bolla, nella quale dichiarò doversi da ogni fedele credere all'autorità del Pontefice, rispetto al concedere indulgenze, e anatemizzò coloro che sì fatta opinione impugnavano. E più tardi, quando gli parve di essersi bene assicurato della benevolenza e della protezione di Carlo V, bandì la scomunica personale contro Lutero, e ne fece bruciare l'effigie. Con ciò reputava di avere posto un freno all'eresia, la quale o si sarebbe disciolta da sè medesima, o sarebbe stata spenta dalle forze dell'imperatore. Egli non aveva neppure il dubbio che quella rivolta potesse diventare formidabile, e staccare la metà dei fedeli dal cattolicismo romano.

Tale si era la condizione della Chiesa e dello Stato, quando

[1] V. Audisio, *Storia dei Papi*, p. 4. (Leone X).

Leone morì. « Morì, dice il Guicciardini,[1] se tu riguardi le opinioni degli uomini, in grandissima felicità e gloria, essendo liberato per la vittoria di Milano da pericoli e spese inestimabili, per le quali, esaustissimo di denaro, era costretto di provvederne in qualunque modo, e perchè pochi giorni innanzi alla sua morte aveva inteso l'acquisto di Piacenza, e il giorno medesimo che morì, quello di Parma; cosa tanto desiderata da lui, che certo è, quando deliberò di pigliare la guerra contro ai Francesi, aveva detto al cardinal dei Medici, che ne lo dissuadeva, muoverlo principalmente il desiderio di ricuperare alla Chiesa quelle due città; la qual grazia quando conseguisse non gli sarebbe molesta la morte. » Inoltre le calamità grandissime che accaddero di poi, per via di contrasto, fecero apparire più bello quel periodo e accrebbero il rimpianto di Leone. Il che fu notato dal Giovio nella sua Vita, laddove dice: « La virtù di Leone, senza dubbio alcuno, per salute della generazione umana aveva fabbricato l'età dell'oro, avendo noi, dopo la perdita di quest'ottimo Principe, provato l'età del ferro; di maniera avendoci, per fatal nostro errore, le furie dei barbari arrecato uccisioni, tormenti, pestilenze, fame, solitudine e tutte le altre miserie: le lettere sopratutto, e le buone arti, e l'abbondanza di tutte le cose, e ancora la comune salute e la pubblica allegrezza, finalmente tutti i beni si sono pianti, quasi che fossero stati riposti in un medesimo sepolcro con Leone.[2] »

Ma la posterità, giudicando più rettamente come quella che delle alte e riposte cagioni scorge anche i tardi effetti,

[1] Guicciardini, *Storia d'Italia*, p. 7, anno 1521. Questi pensieri del Guicciardini, sono confermati da tutti gli storici del tempo. Il Vettori che abbiamo citato di sopra dice di Leone: « che quanti più errori fece, a tanti più rimediò la fortuna. » Vettori, *Sommario* sopraindicato.

[2] La *Vita di Leone X P. M.*, scritta per Paolo Giovio, tradotta per Lodovico Domenichi. Firenze, 1561.

senza disconoscere alcune sue virtù, ha dovuto essere più austera verso la memoria di lui; avvegnachè la sua condotta privata come quella della corte, non avesse nè intendimento nè efficacia di restringere i freni del costume; la sua condotta come Principe preparasse le guerre sanguinose che devastarono l'Italia e ne affrettarono la decadenza, infine la sua condotta come Pontefice porgesse fomite allo scisma più terribile che abbia diviso la Chiesa. Tale è la sentenza della severa storia: ma al momento della sua morte, Leone X potè credersi, e fu creduto, uno dei migliori principi e dei più fortunati, che fossero mai.

XXXV.

A Leone X successe Adriano VI. Nessun contrapposto si può immaginare più spiccato di quello che era fra tali due uomini. Adriano, nato da umil gente a Utrecht,[1] mantenuto per carità agli studi in Lovanio, parroco prima, canonico appresso, maestro di umanità al giovane principe che fu poi Carlo V, per grazia di lui ebbe il vescovado di Tortosa e la porpora cardinalizia. Ma la nuova dignità non aveva sollevato punto ad orgoglio l'animo suo, nè mutato le sue abitudini modeste e tenaci. Stupì della sua elezione a pontefice, tanto più che trovandosi in Ispagna non era accorso al conclave, e dopo avere alcuni mesi ritardata la partenza, venne finalmente ravvolgendo nella mente disegni nobilissimi. Egli voleva correggere i costumi, pacificare l'Italia, ricondurre nel seno della Chiesa i protestanti di Germania. E per vero, tutte queste cose egli

[1] Si chiamava Dedel. V'ha chi dice che il padre era un costruttore di barche: altri lo fè birraio, forse a dispregio del figliuolo che amava la birra. Il Berni lo dice:

« Figliuol di un cimator di panni lani. »

tentò nel tempo brevissimo del suo pontificato, pur lungo abbastanza per vederle ad una ad una fallire.

Depose il lusso della corte di Leone: abrogò molti uffici creati a solo fine di spillar danaro: negò che alcuno cumulasse più beneficii curati in sè medesimo: proibì di barattare impieghi, grazie, protezioni. Aveva raccolto intorno a sè, ed alloggiato nel palazzo, alcuni prelati venerabili per scienza e disciplina cristiana, a fine di servirsi a tutte l'ore del consiglio loro sì nel gastigare i costumi, sì nel governo delle cose spirituali. Il Negri, le cui corrispondenze ci danno molto lume su quel tempo, scriveva sin da prima.[1] « Dio lo conservi in questo buon proposito e gli dia forza di eseguirlo, ma dubito.... natura non tollerat repentinas mutationes...., essendo la corte più corrotta che fosse mai, non vi vedo alcuna disposizione atta a ricever tosto queste buone intenzioni. Sed ipse viderit. » Il Negri aveva ben ragione: troppo erano inveterate le tristi abitudini, troppo l'amore delle delizie e la cupidigia sfrenata. Forse anzi questa severità, improvvisa ed eccessiva, irritò anzichè attrarre gli animi: parve empietà voler sterpare gli abusi ad un tratto. Continuavano i medesimi vizi e le scostumatezze: i cardinali ostentavano più di prima il lusso, di riscontro all'austerità del Papa.[2]

All'Imperatore, al Re di Francia, e a quello d'Inghilterra rivolse Adriano da prima esortazioni, e preghiere affinchè concludessero la pace, o almeno un armistizio. Scon-

[1] Girolamo Negri veneziano, fu lungo tempo al servizio dei cardinali Marco e Francesco Cornaro, più tardi del cardinal Gaspare Contarini, e tornò canonico in Padova dove morì. Le sue lettere a Marcantonio Micheli, patrizio veneto, si trovano nella raccolta delle lettere di Principi a Principi, ecc. Venezia, Ziletti, 1581. Lettera del 14 aprile 1522.

[2] Vedi il *Sommario del viaggio degli oratori veneti a Roma*, 1523, e la descrizone delle caccie e dei pranzi sontuosissimi dati dal cardinal Cornaro. *Relaz. degli Amb. Veneti* Id., serie II, vol. 3.

giurava che volgessero le armi loro contro i Turchi; accorressero a salvare Rodi dove i cavalieri di S. Giovanni facevano le estreme prove di loro eroica fermezza contro il terribile Solimano. Caddero a vuoto le parole del Pontefice, e la nuova della presa di Rodi gli giunse nel giorno che celebrava il santo Natale. Essa lo riempì di tristezza e di amari presagi. Carlo V aveva creduto che il suo antico precettore piegherebbe docile ai voleri di lui, ed ora si adontava di trovarlo risoluto a mantenersi neutrale, e a non voler disgustare la Francia: ma neppure in questo proposito di imparzialità Adriano potè riuscire, tanti furono gli intrighi onde fu avvolto. Gli fecero credere che il verace impedimento alla crociata era Francesco.[1] Gli fecero balenare dinanzi alla mente congiure ordite dalla Francia, nel sacro collegio stesso, contro la sua persona; e così agitato e scosso, se non persuaso, dopo molte trepidazioni fu indotto ad aderire alla lega dell'Imperatore, dei Veneziani e di Milano: ma tanta era l'angoscia dell'animo suo per la prossima guerra, che pochi giorni dopo cadde malato per non più rilevarsi.

E quanto alla Chiesa, egli sperò di potere arrestare lo scisma confessando apertamente gli errori del Papato e promettendo sinceramente una riforma. A tal fine mandò alla Dieta di Norimberga, suo legato, Francesco Chere-

[1] Questo sospetto si vede che serpeggiava già prima in Germania, quando Francesco I concorreva all'Impero, in gara di Carlo V che fu poi eletto. In una lettera del cardinale De Vio a Leone X scritta da Francoforte il 29 giugno 1519, egli riferisce queste parole pronunziate dall'arcivescovo di Magonza: « E in quanto al far guerra al Turco che gli ambasciatori promettono, ha detto che questa sarebbe ora di molta utilità, e molto da esser desiderata, e massimamente facendosi convenire la Francia e l'Italia con la Germania, ma che però è da credere che il Re di Francia, avendo l'Imperio, non vorrà disviare le sue forze in paesi lontanissimi, se prima non le abbia provate e moltiplicate nel regno di Napoli, nelle Fiandre, a in più altri luoghi che egli pretende appartenere non all'Imperio, ma alla Francia. » *Lettere di Principi, ecc.* vol. I, p. 1 verso.

gato, vicentino, vescovo di Fermo, e gli diè le seguenti istruzioni, che è bello riferire: « Francamente confesserai che Dio ci licenzia la persecuzione a punire i peccati degli uomini, sopratutto dei prelati e dei sacerdoti. Sappiamo che in questa Sede già per opera di molti avvennero molte cose abbominande; abuso negli uffici, e tutto mutato in perverso;[1] nè meraviglia se la infermità del capo riesce nelle membra, dai sommi Pontefici nei prelati inferiori. Prometterai che la prima riforma sarà di questa curia, affinchè donde discese la corruzione scenda pure la santità. Ma infine ci sia permesso di riformar con prudenza, e non si pretenda che sconvolgiamo tutte cose, volendole riformare tutte ad un tempo.[2] » Queste nobili istruzioni erano affidate ad uomo sapiente e pio come il Cheregato, ma purtroppo non produssero in Germania gli effetti che il Papa ne sperava. Quivi le passioni eran già troppo fortemente eccitate; molti s'erano gittati dalla banda di Lutero, e parecchi Principi ne avevano preso la difesa. Teologi e personaggi distinti s'erano profondati in quella controversia, per desiderio di verità, mentre altri uomini trovavano l'interesse loro nel fomentare nimicizia e separazione da Roma. Così da quella Dieta, dove Adriano confidava trovar pace ed obbedienza, vennero fuori i famosi cento gravami della nazione germanica, che tolsero ogni speranza di futura concordia. D'altra banda, quelle confessioni di colpevolezza non potevano non aspreggiare la Corte di Roma, suscitando negli animi ira e dispetto: di che le traccie lungamente si veggono negli storici posteriori.[3] A tante sciagure ed amaritudini

[1] Il testo dice: « Excessus in mandatis, omnia denique in perversum mutata. »

[2] *Instructio pro te Francisco Cheregato:* apud RAYNALDUM, t. XI, p. 363, cit. dal RANKE e dall'AUDISIO, *Storia dei Papi,* vol. 4.

[3] Il PALLAVICINO non ne fa mistero, e taccia Adriano di poca prudenza e circospezione. *Storia del Concilio di Trento,* L. II, cap. VII.

Adriano non potè reggere lungamente, e morì il 13 settembre del 1523, quattordici mesi da che era entrato in Roma e venti mesi dopo la sua elezione a Pontefice. Morì non voluto capire, non amato, non compianto: e avendo egli medesimo la chiara persuasione dell' inefficacia del suo buon volere, della impotenza dei suoi sforzi, e della nemica fortuna. E bene il suo fedele Enckefort, innalzandogli in Roma, nella chiesa dell' Anima, un monumento, vi pose questo motto che a lui medesimo era stato attribuito: « Ahimè quanto importa che anche la virtù degli ottimi trovi il tempo opportuno! [1] »

È agevol cosa formarsi una idea della mutazione seguita in Roma, da Leone ad Adriano, e quali divenissero le condizioni della città sotto il costui pontificato. Nondimeno piacemi di estrarre qualcuno dei fatti più singolari raccontati nelle storie, o nelle lettere contemporanee; i quali faranno toccar con mano questa trasformazione, e aiuteranno altresì a comprendere le vicende degli scolari di Raffaello, i quali, smarriti dell' animo, eran costretti di cercare altrove il modo di campare la vita.

Fin da quando si seppe la elezione del cardinal di Tortosa, il popolo romano ne aveva istintivamente indovinato gli effetti sinistri, e a gran pena i cardinali, uscendo dal conclave, poterono salvarsi dai fischi e dall' ira plebea. [2] Subito dopo si sparse voce che avrebbe rinunciato alla tiara, e più tardi che, pure accettando, governerebbe rimanendosi in Ispagna. Il Berni in un suo capitolo che può dirsi satira, riferisce tutte queste dicerie:

Ma il bello era a sentir un' altra cosa,
Che dubitavan che non accettasse
Come persona troppo scrupolosa.

[1] « Proh dolor! Quantum refert in quae tempora vel optimi cuiusque virtus incidat. » È il Giovio che lo attribuisce ad Adriano stesso. V. Vita, ut supra, p. 33.

[2] V. Giovio, *Vita* ut sup. p. 297.

Per questo, non volevan levar l'asse
Di quel conclave ladro scellerato,
Se forse un'ultra volta e' bisognasse.
Dappoi che sepper ch'egli ebbe accettato,
Cominciaron a dir ch'è non venia.

La dimora del Papa a Tortosa era di mal animo sofferta, sicchè l'ambasciatore spagnuolo scriveva da Roma essere urgente assolutamente la sua venuta.[1] E il Guicciardini notava che Roma, senza la presenza dei Pontefici, è piuttosto una solitudine che una città.[2] Si scriveva su per le case: est locanda, cioè Roma è da affittare,[3] e le novelle trovavano maggior credenza quanto erano più strane. Un giorno si sparse voce avere il Papa dato commissione di trovargli una casa semplice, ma con un poco di giardino. Oh che! ignora dunque costui, dicevano, che ha in Vaticano i più bei palagi e i più vaghi giardini che mai siano stati al mondo?[4]

Alla perfine egli giunse in Roma: ma in questo mezzo tempo era scoppiata la peste. Non volle archi di trionfo, nè pompe, nè feste. Subito al primo suo mostrarsi riuscì sgradito: le sue maniere erano severe e compassate, non sapeva l'italiano e pronunziava il latino in modo da straziar le orecchie delicatissime de' nostri eruditi. Entrato in Vaticano, ne scacciò tutti gli ospiti: condotto nel Belvedere essendogli mostrato il Laocoonte e le altre statue antiche,

[1] Bergenroth, *Calendar of letters,* Disp. 484.

[2] Guicciardini, *Storia d'Italia,* L. XV.

[3] *Relazione di Luigi Gradenigo, 1523.* — *Relazioni degli ambasciatori Veneti* dell'Alberi, ser. II, vol. 3, p. 65-77.

[4] Bergenroth *Calendars of letters,* Disp. 491. Questa doveva essere una favola messa in giro dai suoi nemici, perchè il Negri scrive il 14 aprile 1522, epoca nella quale Adriano VI non erasi mosso ancora di Spagna. « Ogni dì all'aurora dice la sua messa: molto ancora si diletta di giardini, per il che si è voluto informare di Belvedere, e dice di volerlo serrare in modo, che l'andarvi non sia pubblico e comune. » *Lett. di Principi,* v. I, p, 75.

miracolo dell'arte, rivolse altrove la faccia dicendo: « Sunt idola antiquorum.[1] » Licenziò la famiglia, ed essendogli detto che Leone aveva cento palafrenieri, si fece il segno della croce dicendo, che quattro sarebbero abbastanza.[2] Si narra aver condotto con sè due camerieri fiamminghi, uomini stupidi e marmorei,[3] e due fantesche, l'una delle quali gli cucina, e l'altra gli fa il letto, e lava drappi. Pel suo vitto spende un ducato il giorno, che di sua propria mano la sera si trae di tasca e lo dà allo scalco segreto dicendo: « Spendi per domani.[4] » Tutte queste cose lo mettevano in voce di spilorcio ed avaro. Il Negri, più volte citato scrive da Roma: « Non è uno che si possa vantare d'aver grazia d'un baiocco in cosa alcuna; » e nella stessa lettera, narra l'aneddoto seguente: « Un bolognese fece intendere a S. S. che egli aveva un gran segreto importante a tutta la cristiana repubblica, e se S. S. gli dava il modo di venire da Bologna a Roma, verria. Il Papa rispose al mediatore, che è messer Vianesio,[5] che venisse, e per viatico gli fossero mandati 12 ducati. Fu scritto a colui, il quale rispose che il viatico non era sufficiente, perciocchè egli era vecchio, e pover uomo, e voleva eziandio aver il modo di potersene ritornare. Il Pontefice disse al medesimo Vianesio che gli mandasse 24 ducati dei suoi, che poi glieli restituiria. E così esso glieli mandò, e venne il bolognese. Venuto che ei fu, messer Vianesio disse al Pontefice che la

[1] Giovio, ut sup. p. 336. Anche il Negri lo racconta, e soggiunge; « Dubito molto un dì non faccia quel che dice aver fatto già S. Gregorio, che di tutte queste statue, vive memorie della grandezza e gloria romana, non faccia calce per la fabbrica di S. Pietro. » 17 marzo 1523, *Lett. di Principi*, I, p. 83.

[2] *Lett. di Principi*, ecc., *Lettera del Negri*, t. I, p. 80. — Bergenroth, *Calendar of lettres*, sept. 1522.

[3] Id., Ibid.

[4] Viaggio degli oratori veneti sopra citato nelle *Relazioni degli ambasciatori veneti*. Serie II, vol. 3, pag. 113.

[5] Questo Vianesio era degli Albergati di Bologna.

persona era venuta e che S. S. gli restituisse i suoi danari. Il Papa rispose: Audiamus prius hominem: e insomma non la volle intendere di dargli i 24 ducati. All'ultimo introdotto il Bolognese, in gran segreto disse: « Pater Sancte, se volete vincere il Turco vi bisogna fare una grande armata per terra e per mare » e non disse altro. Rimase il Pontefice aggricciato, e colui se ne partì. Disse poi a messer Vianesio, il quale è ancora suo famigliare: « Per deum! iste bononiensis est magnus truffator, sed truffaverit nos expensis vestris! » E così non gli ha voluto dare i 24 ducati.[1] »

Quinci i motteggi, i versi scurrili, e le satire di Pasquino, contro delle quali Adriano, nuovo e soro di tutte queste cose, si irritava e dava in impazienze; e allora i sarcasmi piovevano più spessi e più crudeli. Il Papa voleva che si gettasse in Tevere quella informe statua di Pasquino: di che a gran pena il duca di Sessa venuto ambasciatore di Carlo V in luogo del Manuel, potè dissuaderlo, dicendogli con parole argute che Pasquino, anco nel più basso del fiume, a uso delle rane, non avrebbe taciuto. Disse allora il Papa: ardasi adunque e facciasene calcina, acciocchè non ci resti alcuna memoria di lui: e qui di nuovo il duca di Sessa a scongiurarlo, tanto che ottenne la grazia di quel torso.[2] Singolarità di fortuna! questo duca di Sessa dovette poi difenderlo dalle importunità e vessazioni dei cardinali nell'ultima ora della sua vita; perchè, reputandosi che egli avesse accumulato assai tesori, anelavano sapere dove lo avesse riposto.[3]

[1] *Lettere di Principi a Principi,* 17 marzo 1523, t. I, p. 83 e 84.

[2] Giovio, *Vita di Adriano VI* tradotta da M. Lodovico Domenichi. — Firenze, 1561, p. 328.

[3] Bergenroth, *Calendar of letters,* 6 Sept. 5, Disp. 601. Ecco il testo preciso « The Pope died on the 14 at one o' clock in the afternoon: many of te cardinals committed the greatest cruelty we heard of; when the Pope was dying they importuned and pressed him to confess how much

Che se noi vogliamo ricercare le ragioni intime dell'odio che i Romani portavano ad Adriano, troveremo che una delle precipue era la sua origine straniera; e la diffidenza in che viveva degli Italiani. Il Guicciardini lo lascia bene intravedere là dove dice che « non si seppe comprendere per che cause, in tanti travagli e pericolo dello Stato della Chiesa, avessero eletto un Pontefice barbaro.... e che mai non aveva veduta Italia, e senza pensiero o speranza di vederla[1].... » E più oltre « morì Adriano.... con piacere inestimabile di tutta la Corte, desiderosa di vedere un italiano o almeno nutrito in Italia in quella sedia.[2] »

Poneva il Papa la sua fiducia in uomini stranieri: nell'Enkefort che fece suo datario e poi cardinale; nel Winkel referendario, nell'Hezius segretario, ed in altri di sua nazione, onde il Berni cantava così:

Ecco che personaggi, ecco che corte,
Che brigate galanti cortigiane!
Copis, Vincl, Corizio, Trincheforte,
Nomi da far isbigottire un cane,
Da far ispiritare un cimitero
Al suon de le parole orrende e strane.
. . . . . .
Pur quando sento dire oltremontano,
Vi fo sopra una chiosa col verzino,
Idest nemico del sangue italiano.
Oh furfante, ubbriaco, contadino
Nato alla stufa: or ecco chi presume
Signoreggiar il bel nome latino!

Il Berni, alla sua maniera, non dice altro che quello che il Guicciardini aveva pennelleggiato con un solo epiteto:

money he had, and where it was hidden. They did not treat him like a Pope, but like a private man who is on the rack. The Pope swore that he had not 1000 ducats. The cardinals would have behaved even worse, had he (Duke of Sessa) not prevented them.

[1] Guicciardini, *Storia d' Italia,* V. 7, p. 232.

[2] Id. Ibid, V. 8, p. 46.

Pontefice barbaro. Ed io ho voluto accennare a questa contesa di razza perchè parmi che lì sia il fondo dell'avversione che l'infelice Adriano trovò in Roma.

Ma non è men vero che la sua indole, e le sue abitudini bastavano a renderlo importuno ed esoso. « Omnia sunt plena desperationis — scriveva il Negri — e Dio voglia che presto non fuggiamo in Avignone, ad ultimum oceanum, alla patria del Papa.[1] » Aveva S. S. portato pericolo per la caduta del sopraliminare di una porta ove entrava per udire messa, e dalla ruina delle pietre erano stati oppressi alcuni svizzeri della guardia. Il Nardi, storico sincero ed onesto, racconta che « la sua salvezza fu tanto poco grata agli scorretti chierici, che noi udimmo uno di quegli nella presenza di un cardinale, mentre che di quel pericolo corso da S. Santità si ragionava, insultare al Papa, e non si vergognare di maledire alla fortuna che dalla morte lo aveva liberato. E quello di che io mi meravigliai maggiormente, fu che il prete da quel cardinale non fu punto ripreso o biasimato delle buffonesche parole da lui usate, ma piuttosto lodato e accarezzato.[2] » E quando si seppe che il Papa era morto, alcuni disonesti giovani di notte andarono a deporre corone alla porta di Giovanni Antracino, suo medico, con uno scritto che diceva: Liberatori patriae S. P. Q. R.[3]

XXXVI.

Ho detto già che Adriano aveva scacciato dal Vaticano ignominiosamente i letterati, i poeti, gli artisti, i musici che formavano la delizia di Leone. Lo stesso suo apolo-

[1] *Lettere di Principi* etc. I, 113. Gregorovius, v. 8, p. 501.
[2] Nardi, *Storia di Firenze,* Lib. 7.
[3] P. Giovio, id. ib., p. 333.

gista, non può tacere « che sprezzava i fiori della eloquenza, e che aveva sospetti gli ingegni dei poeti, siccome quelli che sono tenuti avere animo poco sincero verso la religione cristiana e studiosamente celebrano i dannati nomi dei falsissimi Dei a imitazione degli antichi.[1] » Quindi tutti coloro che n'ebber modo, lasciarono Roma. Il Bembo se ne tornò a Padova, il Sadoleto andò a Carpentras dov'era vescovo. Quanto agli artisti, bisogna leggere il buon Vasari, che non trova parole condegne a biasimare quel tempo. « Adriano, dic'egli, nè di pittura, nè di scoltura, nè di altre cose buone si dilettava.... sicchè tutte le opere pubbliche, incominciate dal suo antecessore, rimasero indietro.... E non solo non si lavorò per lui niente, ma avendo in odio la pittura e la scoltura era stato cagione che nessun altro se ne dilettasse, o spendesse, o trattenesse nessun artefice.... sì che gli scolari di Raffaello furono poco meno che per morirsi di fame, e tutti andavano pensando dove ricoverarsi, vedendo niuna virtù essere più in pregio.[2] »

Durante il pontificato di Adriano troviamo gli scolari di Raffaello ricoverati da Giulio de' Medici, cardinale, alla sua villa di là da Ponte Molle.[3] Questa villa era posta sotto Monte Mario, dove oltre una bella veduta, erano acque vive, e alcune boscaglie in ispiaggia, ed un bel piano che andava lungo il Tevere. Il Cardinale disegnò nella sommità della spiaggia di fare un palagio con tutti gli agi e commodi di stanze, loggie, giardini, fontane, boschi, ed altro che si possa di più bello e migliore desiderare. E diede il carico di tutto a Giulio, il quale lo prese volontieri. Indi accomodandosi alle qualità del sito ed alle voglie del Cardinale, fece la facciata in mezzo circolo a uso di teatro con uno spartimento di nicchie e

[1] P. Giovio, id. ib., p. 265.
[2] Vasari, vol. IX, pag. 90, 91, 156, 308.
[3] Prima chiamossi de' Medici: più tardi Villa Madama. Oggi ne rimane pochissimo, e la maggior parte è distrutta e guasta.

finestrine d'opera ionica, tanto lodato, che molti credono che già ne facesse Raffaello il primo schizzo.[1] Le camere poi furono dipinte dallo stesso Giulio, e dagli altri suoi compagni: e Giovanni da Udine vi fece molte grottesche nelle volte e nelle pareti. Polidoro rimase in città e si elesse per compagno Maturino Fiorentino: e rimescolata la volontà, i danari, e le opere di comune concordia si misero a lavorare insieme. Ed abbellivano facciate di chiese, e di palagi, come allora costumava, o a chiaroscuro, o a graffito: dei quali se alcuno desidera di avere un saggio in Roma, piacciagli di andare in Via della Maschera d'Oro, dove ancor rimane la strage dei Niobidi, o nel giardino del palazzo del Bufalo, dove scorgonsi affreschi a chiaroscuro.

La elezione di Clemente VII fu grande refrigerio di tutti gli artisti: « le buone lettere, già quasi fugate dalla barbarie preterita, scrive il Neri, sperano esser restituite.[2] » E invero il nuovo Papa volle che subito la sala di Costantino si compisse, così che veggiamo riunirsi anche una volta gli scolari di Raffaello, i quali, per intrattener Pierino del Vaga, gli diedero per moglie la Caterina sorella del Fattore.[3] È in breve tempo condussero a termine le due grandi pareti del Battesimo di Costantino e della donazione a Silvestro, che ho già descritto antecedentemente parlando di questa sala. Quivi si legge: Clemens pont. max. a Leone X coeptum consumavit MDXXIV. E nella grossezza delle finestre, è anche dipinto l'impresa propria di Clemente VII, la quale è espressa da quattro Vittorie, due delle quali dipingono e scolpiscono in due scudi, la terza oppone un globo candido al sole che lo trapassa coi suoi raggi, la quarta scrive, sotto, il motto: Candor illoesus.

Ma quella bonaccia dovea esser breve, e foriera di nuova

[1] Vasari. *Vita di Giulio Romano*. Vol. X, p. 89.
[2] *Lettere di Principi*, ecc., 18 novembre 1523: Id. ib., p. 88 verso.
[3] Vasari. *Vita di Perin del Vaga* Vol. X p. 156.

tempesta, e più formidabile di quante ve n'erano state giammai. Forse un ingegno straordinario, un animo invitto, ne avrebbe potuto arrestare o temperare gli effetti: ma Clemente, improvvido, irresoluto, incapace di forti propositi, fu soprafatto da quella tempesta, e piegò ad essa senza dignità e senza gloria.[1] Ei pagò la pena degli errori e degli

[1] Nulla meglio può dare un'idea di Clemente e del suo carattere che il dialogo seguente, ch'ebbe con lui Gaspare Contarini mandato da Venezia ambasciatore al Papa nel gennaio 1528 dopo il sacco di Roma, e la sua fuga a Viterbo. Il qual dialogo riferito dal Contarini medesimo, (Biblioteca Marciana ital. cl. VII, cod. ms.) venne riportato dal De Leva, *Storia di Carlo V*, vol. 2 p. 503, e fu il seguente: « Padre Santo, disse un giorno il Contarini, io le parlerò, non come persona publica, ma come privato e cristiano, e sviscerato servitor suo. Veggo chiaro due cose: l'una, che la republica cristiana è in grande pericolo: l'altra che Vostra Santità è in procinto di preporre l'utile proprio al bene comune, o, per l'opposto, questo a quello..... Attendendo a interessi propri, bisognerà bene che Ella si faccia parziale, e allora perderà la prerogativa di unico e santo mediatore di pace tra questi principi. Per accordarli insieme, e' si conviene persuader loro che smettano alquanto delle ragioni che hanno, e il bene privato al bene publico pospongano. A ciò non c'è mezzo più efficace che l'esempio di lei. Voglio suppore che l'illustre Signoria di Venezia, e gli altri Principi manchino del debito loro; e vorrà per questo la Santità Vostra mancare del suo, e seguire la strada triste? Nella republica cristiana gli altri principi sono come persone private: a Lei solo è concesso da Cristo la cura del bene publico. Quanto poi alle cose della Chiesa, io Le parlerò liberamente. Oh! non pensi Vostra Beatitudine che il bene della Chiesa di Cristo sia questo piccolo Stato temporale che ha acquistato, anzi avanti questo Stato, era la Chiesa, e ottima Chiesa. La Chiesa è la universalità di tutti i cristiani, questo Stato è come quello di ogni altro Principe d'Italia, e però Vostra Santità deve procurare principalmente il bene della vera Chiesa, che consiste nella pace e tranquillità dei cristiani. » Io conosco, rispose il Pontefice, io so certo che voi dite il vero, e che, a farla da uomo dabbene, a fare il debito, saria perdere, come mi ricordate; ma ho veduto il mondo ridotto a un termine, che chi è più astuto e con maggior trama fa il fatto suo, è più lodato e stimato più valente uomo, e più celebrato, e chi fa il contrario vien detto di lui che è una buona persona, ma non vale niente, e se ne sta con quel titolo solo. I Cesarei entreranno nel regno di Napoli, poi verranno in Lombardia e in Toscana, si accorderanno coi fiorentini, col duca di Ferrara, e anche con voi; quindi faranno pace conservandovi

scandali non solo suoi, ma de' suoi predecessori. Sotto di lui la riforma protestante divampò in grande incendio: la città di Roma, abbondevole di tante ricchezze, fu saccheggiata dalle truppe imperiali guidate dal duca di Borbone: ed egli stesso, il papa, vilipeso, ingiuriato, fatto prigioniero, e poscia profugo, dovè subire i patti impostigli da Carlo V; di che un solo vantaggio per la sua famiglia ottenne, e questo non iscevro d' ignominia, di mettere sotto la tirannide di Alessandro de' Medici la repubblica di Firenze. Sotto di lui la signoria spagnuola, prese radice nella Lombardia ed a Napoli, e diventò di fatto padrona d' Italia: onde a ragione si potè dire che Clemente VII riuscì funesto a sè stesso, all' Italia ed alla Chiesa.

XXXVII.

Col sacco di Roma, sette anni dopo la morte del maestro, la scuola di Raffaello rimane dispersa. E già poco prima Giulio Romano n' era partito, e gli altri ebbero a sopportare danni ed onte: così che da quel momento in appresso, noi dobbiamo seguirli ad uno ad uno là dove avevano trovato asilo, e modo di esercitare l' arte loro.

Abbiamo i documenti delle trattative condotte da Baldassar Castiglione per commissione di Federico Gonzaga

quel che avete, ed io mi resterò una buona persona pelata, senza ricuperare cosa alcuna del mio. Vi ripeto: veggo bene che quello che mi additate sarebbe il vero cammino, e veggo altrimenti la ruina d' Italia, ma dico che a questo mondo non si trova corrispondenza, e chi va bonariamente vien trattato da bestia. « Contarini ripigliò con gran calore, ma fu indarno; e nell' attitudine come nella risposta del Papa si scorge la sua indole e il suo costume. Di questo Gaspare Contarini, che fu certo uno dei più grandi e dei più santi uomini del suo tempo, è da augurare, che, come già i tedeschi hanno cominciato ad occuparsene seriamente, così qualche Italiano prenda ad illustrare la vita e le opere, come specchio di sapienza e di virtù.

Marchese di Mantova[1] affinchè Giulio andasse presso di lui. Ed egli avutane licenza da Papa Clemente, accettò di buon grado, e recatosi a Mantova nel 1524, vi rimase poi tutta la vita. Narra il Vasari che quel principe amò di maniera le virtù di Giulio, che non sapeva vivere senza lui, ed all'incontro Giulio ebbe verso quel signore tanta riverenza che più non è possibile immaginarsi.[2] Serviva da architetto, da ingegnere, da pittore. Egli disegnò il palazzo detto del Te presso Mantova, e ne curò la esecuzione, provvide al selciato della città, fece gli apparati per le grandi solennità pubbliche (come la venuta di Carlo V e lo sposalizio del duca Federico); e avendo il Po rotto gli argini e allagata la città, diresse egli i provvedimenti atti a salvarla. Fece inoltre molte pitture nel palazzo del Te, e in altri palazzi, e chiese. Nel palazzo del Te rappresentò in una delle camere la storia di Amore e Psiche, soggetto trattato già nella Farnesina, e nella ultima sala fece la pugna dei giganti, della quale suonò molta fama allora ed in appresso. Quivi mise in atto tutti gli Dei dell'Olimpo, ed effigiò giganti grandissimi e di strana statura, parte percossi da folgore e parte da ruine di monti e di edifizi; e la pittura, partendosi dal pavimento, continua senza termine o tramezzo di ornamento per tutta la volta; e le finestre e le porte in sembianza di ruina, fanno parte della pittura stessa. In altre camere disegnò svariati fregi e figure di basso rilievo, lavorati di stucco dai suoi scolari. Quelle grottesche che Raffaello aveva ideato con tanta bellezza per le loggie, furono qui da Giulio rinnovate, laonde questo palazzo e la Corte vecchia in città, formano un gruppo di opere decorative, che per ricchezza e buon gusto può considerarsi la più bella scuola che di tal genere abbia Italia. E invero, una scuola aveva intorno a

[1] Gaye, *Carteggio di artisti*, t. 2. p. 155.
[2] Vasari, *Vita di Giulio Romano*, t. X, p. 109.

sè formato Giulio, nella quale parecchi Mantovani acquistarono fama, ma sopra tutti il bolognese Primaticcio, che per sei anni continui rimase a studio presso di lui, e poscia se ne andò, chiamato, in Francia. Aveva dipinto anche la Sala detta di Troja nel Castello, e altre cose avrebbe potuto fare, se, nel 1546, a 54 anni non lo avesse colpito la morte.

Giovanfrancesco Penni, detto il Fattore, avendo udito che Giulio Romano vivevasi onorato e largamente remunerato in Mantova, si decise di andarvi egli pure, ma fu poco accarezzato da Giulio, onde se ne partì tostamente e andò a Napoli, portando seco una copia che aveva fatto della Trasfigurazione di Raffaello, la quale oggidì si trova a Madrid; ma poco stante, cioè nel 1528, vi morì.

Pierino del Vaga, durante il sacco, correndo per la città colla donna sua e con una puttina in collo per camparle, ebbe a perderci la vita e il senno, oltre tutta la roba che egli aveva; e rimase così sbattuto, che pareva non pensare più alle cose dell'arte. Ma essendo capitato a Roma un Nicola veneziano, raro ed unico maestro di ricami, servitore del Principe Doria, fu da lui esortato d'andare a Genova, dove, accolto dal Principe con moltissima benevolenza, ebbe da lui commissione di fare un palazzo e di adornarlo di stucchi, e di pitture d'ogni sorta.[1] A Pierino del Vaga fu questo palazzo Doria in Genova occasione non meno propizia di quanto già fosse stato il palazzo del Te a Giulio Romano. Sicchè chi voglia veramente farsi un concetto della scuola di Raffaello nelle sue maggiori valentie, dee in questi due palazzi cercarla. L'atrio e le scale del genovese sono piene di stucchi e di grottesche con piccoli scompartimenti ad arco, nei quali sono ritratte per ciascuno cose marziali, e battaglie d'ogni genere. E sono queste cose lavorate con tanta diligenza e buon gusto, da non poter essere vinte da

[1] Vasari, *Vita di Perin del Vaga*, id., vol. X, p. 158.

nessuna comparazione. Sventuratamente, pochi anni or sono, il ristauro le ha ridotte in tal condizione che a gran pena lo spettatore può rifarsi un'idea di ciò che dovettero essere nella loro freschezza. Di sopra, nella Galleria, sono dipinti dodici capitani di casa Doria, e in altre camere altri freschi, e, nella soffitta della maggiore sala, Giove che fulmina i giganti. Quivi essendo stato assai onoratamente parecchi anni e avendo indirizzato nell'arte non pochi allievi, venne a Pierino la voglia di tornare a Roma, ma comprese di leggieri che i tempi di Leone erano passati per sempre, perchè in breve ebbe consumato quel poco che aveva guadagnato a Genova. « Pure il Molza e molti altri suoi amici lo confortavano ad avere pazienza, con dirgli che Roma non era più quella, e che ora essa vuole che uno sia stracco e infastidito di lei, innanzi che essa lo elegga ed accarezzi per suo, e massimamente chi seguita l'orme di qualche bella virtù.[1] » Rimase egli dunque a Roma e lavorò in Castel S. Angelo e nella cappella de' Massimi alla Trinità: poscia da Paolo III ebbe commissione di rifare il basamento alle storie nella camera della Segnatura e dell'Eliodoro, essendosi levate di colà le spalliere di legno con prospettiva, che prima vi erano: dove Pierino fece un ordine finto di marmi con termini vari e festoni, e storie di chiaroscuro in terretta verde.[2] E così le ultime sue cose furon fatte in Vaticano, là dove aveva in più lieti tempi incominciato ad acquistar fama, imperocchè indi a poco, nel 1547, in età di quarantasei anni, morì.[3]

[1] Vasari, *Vita di Perin del Vaga,* vol. X, p. 165.

[2] Id., id.

[3] Ho detto sopra che Raffaello, morendo, lasciò i suoi disegni agli scolari, di che una parte non piccola toccò a Giulio romano e a Pierino del Vaga. Ora Giacopo Strada narra che i disegni che possedeva Pierino egli li comperò, da Caterina sua vedova in Roma, e poi comperò quelli che possedeva Giulio Romano da suo figlio Raffaello a Mantova, il quale non si dilettava dell'arte del disegno, ma piuttosto agli amori

Giovanni da Udine, che sotto Adriano VI se n'era tornato a casa sua, quando udì la elezione di Clemente VII affrettò di nuovo il passo a Roma; ove giunto, lavorò in Vaticano, ma al tempo del sacco, anch'egli si raccolse alla sua nativa città. Fece poscia nel Castello di Spilimbergo un fregio d'una sala pieno di festoni, di frutti e di altre fantasie. A Venezia adornò di vaghi stucchi e di pitture il palazzo del Grimani, patriarca di Aquileia. Nel 1550 tornò a Roma a piedi e vestito da pellegrino poveramente, a pigliare il giubileo, e alcun tempo dimorò ivi, alcun tempo a Firenze: sinchè morì nel 1564 di anni settanta, e questo solo chiese in fin di vita, di essere sepolto vicino al suo maestro Raffaello da Urbino, perchè voleva morto, non essere diviso da colui dal quale, vivendo, non si separò il suo animo giammai.[1]

Più agitata fu la vita del Polidoro, ma infelicissima la sua fine. È degno di nota che soltanto dopo la sua partenza da Roma si mise fortemente a studiare il colorito, ma se era riuscito grande nel disegno e nel chiaroscuro per benignità di natura, più che per fatica, in questa parte non oltrepassò mai la mezzanità, come può vedersi dalla tavola del Cristo che porta la croce, la quale trovasi nel Museo di Napoli.

e a darsi bel tempo era inclinato (V. la *Prefazione al settimo libro dell'architettura del Serlio* publicato da Giacopo Strada a Francoforte 1575). Questa narrazione è confermata sostanzialmente da Gio. Batt. Armenino il quale parlando di Pierino del Vaga e dei molti disegni rimasti a lui dopo la morte di Raffaello, dice che quando egli (l'Armenino) era in Roma, furono venduti tutti da una sua figliuola al prezzo di scudi 55 d'oro: « quali gli sborsò, in mia presenza, un mercante mantovano che fu l'anno 1556 » (Gio. Batt. Armenino *dei Veri precetti della pittura* ediz. di Pisa 1823, p. 72): qui però non sarebbe la vedova ma una figliuola che li avrebbe venduti. Lo Strada era appunto mantovano, e acquistava per conto dei Fuggheri ricchissimi mercatanti di Augusta, e raccoglitori di anticaglie, di libri, e di cose d'arte. Così è spiegato in parte come tanti dei migliori disegni di Raffaello si trovino fuori d'Italia.

[1] Vasari, *Vita di Giovanni da Udine,* vol. XI, p. 313

Fuggendo da Roma, s'era egli ricoverato presso Andrea da Salerno; ma poco stante andò a Messina, e vi fondò una scuola per numero e per valore degna di nota. E forse fra i suoi discepoli va annoverato quel Vincenzo Ainemolo, valoroso artista, del quale Palermo possiede parecchie opere in S. Domenico e nella Galleria. Ma fra i suoi scolari stessi trovò un traditore; il quale, mosso da cupidigia di denaro, per rubare a Polidoro una certa somma che aveva ritirata dal Banco, accordatosi con altri malvagi uomini, lo sorpresero in letto, e con ferite lo uccisero; di che ne fu grandissimo dolore nella città di Messina, ed ebbe quivi nel 1543, sepoltura con esequie solennissime.

Quanto a Marcantonio, ho già ricordato che durante il sacco di Roma, dovè, per salvare la vita, pagare un grossissimo riscatto, e inoltre, svaligiatogli ogni cosa, si ritirò tapino e tristo a Bologna, dove poco tempo dopo morì.

Tali furono, in breve, le vicende degli scolari di Raffaello. A me sia lecito ora formarne giudizio. Una nota caratteristica della scuola di Raffaello è questa: che non appena morto il maestro, essa sentì gli influssi di Michelangelo e ne fu modificata profondamente. Invero, taluni pretendono che, Raffaello stesso non ne sia andato immune, e citano il motto di Giulio II, che parlando a Sebastiano del Piombo gli aveva detto: « Guarda Raffaello, che come vide le opere di Michelangiolo subito lasciò la maniera del Perugino e quanto più potè si accostò a quella di Michelangelo,[1] » e in prova adducono i suoi quadri dell'ultimo periodo. Io già ebbi occasione di esprimere su di ciò il mio pensiero. Certo la veduta delle pitture di Michelangelo e sopratutto della volta della Sistina, non potea non colpire l'anima del giovine urbinate quando venne a Roma, e dischiudergli un campo novello d'idee, e di composizioni. Ma ciò non-

[1] Gaye, *Carteggio inedito di artisti*. Firenze, Molini, 1840, t. 2, pag. 487. Lettera di Sebastiano dal Piombo a Michelangelo del 1512.

ostante, Raffaello conservò sempre la sua indole, la sua originale fazione e dolcezza. Gli scolari invece, dopo la morte del maestro, furon, per così dire, trascinati verso il fare di Michelangelo. E cominciarono nella composizione e nel disegno a cercare i nudi, gli scorci, le posture difficili e ardite; a che si aggiunga che, siccome andarono sparpagliati per varie provincie d'Italia, era impossibile che non s'accomodassero in qualche guisa al gusto che colà prevaleva.

E qui notisi bene ch'essi non credevano con ciò di venir meno alla memoria del maestro e all'onor della scuola, anzi, come dissi da principio, credevano di accrescerne il merito. Era questo agli occhi loro un progresso dell'arte; imperocchè la semplicità e la vaghezza dei quattrocentisti ogni dì più apparivano all'universale come difetto di fantasia e di abilità, stento, e secchezza. La verità di ciò che affermo, è palese in tutte le opere fatte da loro dopo che furon partiti da Roma, e specialmente nella sala dei Giganti a Mantova, e nei freschi della sala Doria a Genova, benchè Pierino sia quello ch'ebbe conservato più lungamente la soavità del maestro. Eppure, quanta differenza da queste pitture alle opere loro giovanili fatte sotto la direzione di Raffaello! Studiarono invero quei pittori di tenere sempre alto il pregio del disegno, onde la scuola fu allora e poscia famosa: ma quanto al colorito, nessuno di essi potè mai raggiungere la perfezione del maestro, neppure quando egli viveva, e basti a persuadersene guardare il gruppo d'Enea nell'Incendio di Borgo, o l'incoronazione di Carlo Magno, e paragonarli al Miracolo di Bolsena in quelle medesime sale, nonostante i restauri e le alterazioni. Ma oltre a ciò, furono vinti dallo splendore della scuola veneziana, che nella verità e vivacità del colorire superò tutte le altre d'Italia.

La parte in cui gli scolari di Raffaello sono non solo primi, ma sommi, è quella delle grottesche, cogli stucchi, e

coi piccoli quadretti di uomini, d'animali, di frutti, di fiori, di vasi; ogni cosa mirabilmente proporzionata in sè e alle circostanti. In questo genere, s'era trasfusa in loro tutta la leggiadria del maestro, e quel finissimo gusto che non si cessa mai d'ammirare. Non saprei a chi dare la palma, tra Pierino in Genova e Giulio a Mantova. Però gli scolari che Pierino ebbe a Genova, poco seguirono questa parte delle grottesche, laddove per lo contrario Giulio formò una scuola fiorentissima dalla quale, come dissi, uscì il Primaticcio, bolognese, che chiamato in Francia nel 1531, disegnò e dipinse molte camere a Fontainebleau. E quivi fece i primi stucchi e grottesche che si vedessero fuori d'Italia. E come Raffaello aveva avuto la fortuna di trovare in Marcantonio chi colle stampe rendesse comune la conoscenza delle opere sue, così gli ornati del Primaticcio furono riprodotti da Stefano Delaune;[1] e per mezzo di coteste incisioni diffusi in Europa, divennero modello e regola delle decorazioni che si fecero in tutte le corti. Il Primaticcio poi, aveva chiamato in Francia altri Bolognesi, fra i quali Prospero Fontana, che non potè rimanervi a lungo per cagione di salute, e Nicolò dell'Abbate[2] che pure attinse il suo fare a quella medesima scuola, come può bene scorgersi nel Martirio degli apostoli Pietro e Paolo che è nella Galleria di Dresda.

Toccammo già del come la parte originale e le fattezze proprie della scuola raffaellesca non tardarono a trasmutarsi per influssi di Michelangelo, e si può dire che già gli scolari degli scolari, la terza generazione dell'arte, poteva bene copiare o imitar Raffaello, ma erane svanito lo spirito, e con esso la finezza del gusto. Ormai l'arte volgeva

[1] Si firma sempre col solo nome di *Stephanus*.

[2] Dicono che si chiamasse Nicolò dell'Abbà da un piccolo paese nel Reggiano ov'era nato. VASARI, *Vita di Fr. Primaticcio*. Nota a pag. 6. Vedi, su questo pittore, MALVASIA, *Felsina Pittrice*, il quale lo dice bolognese e figlio di Gio. Abbate. Ib., II, p. 127.

a decadenza: pur nondimeno tale e tanta era la fama che l'Urbinate aveva di sè lasciato, che non havvi, per così dire, città d'Italia che non abbia preteso di avere fra i suoi pittori qualche discendente diretto, qualche scolare proprio di Raffaello. Io ho già mostrato come gli storici, secondando le borie municipali e poco solleciti della esattezza dei fatti, abbiano accolto come veri questi pregiudizi, e contribuito a propagarli.

Ma ciò che vorrei aggiungere, si è, che nei discepoli di Raffaello ha le sue prime radici la scuola ecclettica che trionfò poi nella fine del secolo e nel seguente. Taluno pretese che il primo tentativo di ecclettismo sia da rintracciarsi in quel tentativo che ho descritto sopra; quando Michelangelo, geloso della crescente fama di Raffaello, disegnò alcuni quadri, e li diede e colorire a Sebastiano del Piombo, che da Giorgione aveva imparato un modo assai morbido e vivace. Speravano di tal guisa gli amici di Michelangelo che le pitture di Raffaello fossero vinte e nel disegno e nel colore. Di questa prova ho altresì citato a suo luogo un esemplare, in quel Cristo alla colonna che è in S. Pietro in Montorio; ma per consenso di tutti i critici il tentativo non ebbe l'effetto dagli emuli agognato, anzi non fece che esaltare maggiormente Raffaello; e ciò dimostra che la prima dote di un'opera d'arte è l'unità di concetto, di disegno, e di esecuzione.

Ma l'ecclettismo più tardi pretese di aversi fatto propria questa unità di stile, e affermò essere possibile il formarla raccogliendone gli elementi da più parti. Così Giulio Campi di Cremona avendo cominciato a studiare sotto Romanino e Pordenone pittori veneti di bel colorito, venne poi a perfezionarsi nel disegno presso Giulio Romano, e sperò congiungere l'una e l'altra dote. E Bernardino Campi mirava ad acquistare altresì il chiaroscuro e la graziosità del Correggio, il quale aveva riempito di maraviglia gli uomini colle sue

nuove e delicatissime pitture. Ma l'impresa di Giulio Campi, di Antonio e di Vincenzo suoi fratelli e del suo consanguineo Bernardino, fu ripresa più felicemente da un'altra famiglia originaria pur di Cremona, benchè stabilita da tempo a Bologna: quella dei Caracci. Credo che l'essere oriundo di Cremona abbia dovuto disporre la mente e l'animo di Lodovico a pregiare i Campi; certo egli andò tanto a Cremona, quanto a Mantova per formarsi. E già mediante Prospero Fontana suo maestro, e Nicolò dell'Abbate, si collegava alla scuola di Giulio Romano.

A Lodovico Caracci si appartiene l'onore di aver dato alla scuola ecclettica la dottrina e l'esempio, la teorica e la pratica. Imperocchè egli insegnava come bisognasse unire l'osservazione della natura alla imitazione di tutte le scuole, togliendone il meglio, e temperando insieme ogni maniera di stile; e, nelle grandi sue opere, si sforzava di porre in atto il medesimo pensiero. Tale si era la tendenza del tempo, e il portato, dirò così, della evoluzione storica nell'arte in quel momento. Il che si prova da ciò, che ai Caracci sembrava di trovarne la traccia nei loro predecessori, e sopratutto in Nicolò dell'Abbate, che era stato discepolo e compagno del Primaticcio a Fontainebleau. Non sarà pertanto inopportuno che io riferisca un sonetto (riferito dal Malvasia nel suo libro della Felsina Pittrice) che fu fatto da Agostino Caracci in onore del detto Nicolò o Nicolino, come lo chiamavano per vezzo a Bologna.

Chi farsi un buon pittor brama e desia,
Il disegno di Roma abbia alla mano;
Le mosse coll'ombrare veneziano,
E il degno colorir di Lombardia.
Di Michelangel la terribil via;
Il vero natural di Tiziano,
Di Correggio lo stil puro e sovrano,
E d'un Raffael la vera simmetria.

Del Tibaldi il decoro e il fondamento;
Del dotto Primaticcio l'inventare,
E un po' di grazia del Parmigianino.
Ma senza tanti studi e tanto stento
Si ponga solo l'opre ad imitare
Che qui lasciocci il nostro Nicolino.

Mi duole di non poter entrare in questo argomento, sì per l'amore del luogo natio, sì perchè io credo che rade volte nel mondo tanta copia d'ingegni artistici, come i tre Caracci, Guido, Domenichino, l'Albano, il Tiarini, il Guercino, ingegni veramente altissimi, siano fioriti in così breve spazio di tempo, e di luogo. E nondimeno com'ebbi a dire prima, l'ecclettismo può levare la deformità e la confusione, arrestare la decadenza, può dare eziandio all'arte uno splendore di nobili opere, ma non ritornarla alla sua prima spontaneità e freschezza. È possibile, per avventura, togliere le apparenze della vecchiaia, ma non è lecito, come nella favola, ringiovanire Esone tagliandolo in pezzi. A me premeva di mostrare, e ciò mi giovi a conclusione di questo lavoro, come la scuola raffaellesca infranta e dispersa pel sacco di Roma, si dividesse poscia in due rami: coll'uno si distese a Fontainebleau, e di là diffuse per tutta Europa la vaghezza degli ornati che hanno il loro esemplare nelle loggie vaticane: coll'altro, giunse insino ai Caracci, e diede origine alla scuola ecclettica, ultima a sostenere la gloria dell'arte in Italia.

INDICE CRONOLOGICO

INDICE CRONOLOGICO

DELLE OPERE DI RAFFAELLO IN PITTURA O IN DISEGNO

MENZIONATE IN QUESTO LIBRO

ETÀ	SOGGETTO		LUOGO
dal 1498 quando dimorò ad Urbino e Perugia, sino al 1504 quando venne a Firenze	Disegno di due giovani dei quali uno saettatore, a penna e seppia; e nel rovescio: schizzo di Madonna che insegna a leggere al bambino . . . . p.	21	Museo di Lilla
	Disegno pel sepolcro di Cristo: un guardiano che si sveglia, e un angelo inginocchiato. . . . . p.	22	Oxford
	Disegno di Madonna e bambino a penna . . . . . p.	22	Oxford
	Sogno del Cavaliere, quadro e cartoncino . . . . . p.	21	Galleria Nazionale di Londra
	Disegno a penna di una testa femminile . . . . . p.	34	Galleria degli Uffizi a Firenze
	Le tre Grazie. Quadretto . . . . . p.	65	presso Lord Dudley a Londra
	Disegno di Madonna che porge al bambino un melogranato . . . . . p.	34	Collezione Albertina a Vienna
	Disegno pel quadro detto delle tre figure. Testa di S. Girolamo . . . p.	48	Museo di Lilla
	Il quadro delle tre figure: Madonna col Bambino, S. Girolamo, e S. Francesco . . . . . p.	48	Galleria di Berlino
	Il Crocifisso. . . . . p.	35	presso Lord Dudley a Londra

ETÀ	SOGGETTO		LUOGO
dal 1498 quando dimorò ad Urbino, e Perugia, sino al 1504 quando venne a Firenze	Disegni per istudio del quadro dell'Incoronazione. . . . . p.	37	British Museum a Londra Museo di Lilla Raccolta Malcolm a Londra
	Quadro dell'Incoronazione . . . . . p.	36	Galleria Vaticana.
	Disegni per studio della predella in tre scompartimenti. . . . . p.	38	
	L'Annunziata.		Museo del Louvre
	Presentazione al tempio.		Oxford
	Adorazione dei Magi.		Cav. Donnini Perugia
	La Predella dipinta in tre scompartimenti . . . . . p.	36	Galleria Vaticana
	Ritratto d'ignoto, forse del Pinturicchio: (sotto il nome di ritratto d'ignoto di Holbein) . . . . . p.	49	Galleria Borghese
	Madonna che legge e Bambino, detta Solly. . . . . p.	48	Galleria di Berlino
	Incoronazione di S. Nicola da Tolentino . . . . . p.	50	(perduto)
	S. Sebastiano, mezza figura. . . . . p.	35	Bergamo, già Galleria Lochis
	Piccolo Salvator Mundi . . . . . p.	35	Brescia, già Galleria Tos
	Madonna Connestabile, detta del libro p.	49	Pietroburgo
	S. Michele Arcangelo piccolo. . . . . p.	63	Museo del Louvre
	Disegno a penna pel S. Giorgio. . . p.	64	Galleria degli Uffizi Firenze
	S. Giorgio colla spada, piccolo. . . . p.	64	Museo del Louvre
	S. Giorgio colla lancia . . . . . p.	67	Pietroburgo
	Lo Sposalizio della Vergine. . . . . p.	50	Galleria Brera-Milano
	Cristo nell'orto, e i tre apostoli che dormono. . . . . p.	64	(perduto)
	Ritratto di Guidobaldo di Montefeltro Duca d'Urbino. . . . . p.	64	(perduto)

ETÀ	SOGGETTO		LUOGO
dal 1504 al 1508 Dimora a Firenze con qualche viaggio a Perugia a Urbino etc.	Ritratto di Elisabetta Duchessa . . .	p. 64	(perduto)
	Madonna detta di Orleans	p. 64	Collezione d'Aumale
1504-1505	Cartoncino per la Madonna di Casa Tempi.	p. 81	Montpellier
	La Madonna di casa Tempi	p. 81	Galleria di Monaco
	Disegno a penna per lo studio di Maddalena Doni	p. 75	Museo del Louvre
	Ritratto di Maddalena Doni	p. 75	Galleria Pitti
	Ritratto di Angelo Doni	p. 75	Galleria Pitti
	Disegno per la Madonna del Gran Duca.	p. 82	Galleria degli Uffizi
	Madonna del Gran Duca	p. 82	Galleria Pitti
	Madonna piccola di Lord Cowper. .	p. 82	Panshanger presso Londra
1505-1506	Ritratto di sè medesimo	p. 90	Galleria degli Uffizi
	Disegno per la Madonna del Duca di Terranova.	p. 82	Museo di Lilla
	Madonna del Duca di Terranova . .	p. 82	Galleria di Berlino
	Disegno per la Madonna degli Ansidei	p. 83	Istituto Städel a Francfort
	Madonna degli Ansidei	p. 83	Blenheim, ora Galleria Nazionale di Londra
	Fresco per la Capella di S. Severo. Cristo in gloria e Santi	p. 78	Perugia
	Schizzi a penna per istudio della Madonna detta nel Prato	p. 84	Collezione Albertina a Vienna
	Madonna nel Prato	p. 84	Belvedere a Vienna
	Santa Famiglia, col S. Giuseppe senza barba	p. 84	Pietroburgo
	Disegni per istudio della Madonna detta del Cardellino	p. 85	Oxford
	Madonna del Cardellino.	p. 84	Galleria degli Uffizi

ETÀ	SOGGETTO		LUOGO
1506-1507	Disegni per istudio della Santa Famiglia detta dei Canigiani . . . . . p.	86	Coll. Albertina a Vienna, e Coll. d'Aumale
	Santa Famiglia dei Canigiani . . . . p.	86	Galleria di Monaco
	Madonna detta di Bridgewater. . . . p.	87	Bridgewater presso Lord Ellesmere
	La Santa Conversazione, detta la Madonna delle monache di S. Antonio. . . . . p.	79	Londra, depositata alla Galleria nazionale
	Ritratto a matita di Pietro Bembo . p.	67	(perduto)
	Ritratto di Baldassar Castiglione . . p.	68	(perduto)
	Disegni per istudio della Deposizione. p.	75	Louvre-Oxford-Galleria Uffizii, Raccolta Gay e Raccolta Malcolm
	La Deposizione di Croce . . . . . p.	76	Galleria Borghese
	La predella della Deposizione, colle tre virtù teologali a chiaro scuro . . . p.	78	Galleria Vaticana
	La Santa Famiglia detta dell'Agnello. p.	87	Madrid
1507-1508	Disegni per la bella Fioraia . . . . . p.	85	Museo del Louvre
	La bella Fioraia . . . . . p.	85	Museo del Louvre
	Disegno di Santa Famiglia, per Domenico Alfani . . . . . p.	90	Museo di Lilla
	Cartoncino per la mezza figura di S. Caterina di Alessandria . . . . . p.	90	Museo del Louvre
	Santa Caterina di Alessandria mezza figura . . . . . p.	90	Galleria Nazionale di Londra
1508	Madonna Nicolini, detta anche la Grande Madonna di Lord Cowper . . . p.	89	Panshanger presso Lord Cowper
	Madonna detta di casa Colonna . . . p.	89	Galleria di Berlino
	Madonna detta del Baldacchino . . . p.	80	Galleria Pitti
	Disegno per la Madonna detta Esterhazy. . . . . p.	88	Galleria Uffizi
	Madonna detta Esterhazy. . . . . p.	88	Pesth

ETÀ	SOGGETTO	LUOGO
1509-15 1 sotto Giulio II	Disegni per la disputa del Sacramento . . . . . p. 117	Windsor, Oxford, Museo del Louvre, Collez. d' Aumale, Istit. Städel a Francfort. Bib. Ambros. a Milano, Museo di Lilla.
	Cartone per la scuola d' Atene . . . p. 117	Bibl. Ambrosiana
	Disegni per la medesima — la testa di Bramante e altri gruppi . . . . . p. 117	Museo del Louvre Coll. Albertina a Vienna
	Disegni per il Parnaso — La Calliope — Dante . . . . . p. 117	Coll. Albertina a Vienna
	Tre teste di poeti a penna. . . . . p. 117	Oxford
	Affreschi delle stanze della Segnatura	Vaticano
	I quattro medaglioni nella volta — Teologia — Filosofia — Poesia — Giurisprudenza . . . . . p. 109	
	I quattro quadri pure nella volta — Peccato originale — Musa che contempla l' Universo — Apollo e Marsia — Il giudizio di Salomone p. 111	
	Le quattro pareti —	
	La Disputa del Sacramento . . p. 113	
	La Scuola d' Atene . . . . . p. 114	
	Tre figure allegoriche. Prudenza, Fortezza, e Temperanza; e sotto di esse da una parte Gregorio IX che dà le decretali, e dall' altra Giustiniano che dà il codice. . p. 116	
	Il Monte Parnaso . . . . . p. 116	
1512	Disegni per istudio del gruppo di Giulio II nell' Eliodoro . . . . . p. 121	Museo del Louvre
	Disegni per istudio del Miracolo di Bolsena . . . . . p. 121	Museo di Lilla

ETÀ	SOGGETTO	LUOGO
1512	Affreschi delle Stanze dell' Eliodoro. — L' Eliodoro . . . . . p. 119	Vaticano
	Il Miracolo di Bolsena . . . . . p. 120	
1508-1513 sotto Giulio II	Disegni per istudio della Madonna detta di Casa d' Alba . . . . . p. 123	Museo di Lilla
	Madonna di Casa d' Alba . . . . . p. 122	Pietroburgo
	Madonna detta della Seggiola . . . . p. 123	Galleria Pitti
	Madonna detta Aldobrandini o Garvagh . . . . . p. 123	Galleria Nazionale di Londra
	Madonna detta del Diadema . . . . . p. 123	Museo del Louvre
	Madonna detta di Loreto . . . . . p. 124	(perduto)
	Madonna detta di Foligno . . . . . p. 124	Galleria Vaticana
	Ritratto di Giulio II . . . . . p. 125	Galleria Pitti
	Altro simile . . . . . p. 125	Galleria degli Uffizi
	Ritratto di Bindo Altoviti . . . . . p. 125	Galleria di Monaco
	Due disegni d' episodi di battaglia. . p. 126	Accademia di Venezia Libro dei disegni
	Disegni per Marcantonio (esistono le stampe).	
	Strage degli Innocenti . . . . . p. 128	Coll. Albertina a Vienna, e a Windsor, Museo del Louvre
1513-1514 sotto Leone X	Disegno. Dio apparisce a Noè	Galleria degli uffizii
	Disegni per l' Incontro di S. Leone ed Attila . . . . . p. 136	Museo del Louvre
	Affreschi nelle stanze dell' Eliodoro. . .	Vaticano
	I quattro quadri nel soffitto — Dio apparisce a Noè — Il sacrifizio d' Abramo — Il sogno di Giacobbe — Mosè al Roveto . . . . . p. 138	
	Due pareti — L' Incontro di S. Leone ed Attila . . . . : . . . . . p. 136	
	La Liberazione di S. Pietro . . p. 137	

ETÀ	SOGGETTO	LUOGO
1513-1514	Disegno di un piatto, fatto fare per Agostino Chigi. . . . . p. 140	Oxford
	Disegni della capella e dei musaici in Santa Maria del popolo a Roma. p. 140	(perduto)
	Disegno per istudio di un angelo con il pianeta Giove, in lapis rosso, ed altro di un angelo e pianeta Marte, per la capella medesima . . . . . p. 141	Oxford
	Ritratto di Giuliano de' Medici . . . p. 184	(perduto)
	La Galatea . . . . . p. 141	Villa della Farnesina a Roma
1515-1516 sotto Leone X	Disegno per due figure, da formare gruppo nella battaglia di Ostia in lapis rosso, mandato in dono ad Alberto Durero. . . . . p. 199	Coll. Albertina
	7 Cartoni pei panni d' arazzo.	
	I panni d' arazzo sono dieci. Dei tre seguenti non esistono più i cartoni:	Vaticano
	Il martirio di S. Stefano. . . . p. 160	
	La Conversione di S. Paolo. . p. 160	
	S. Paolo prigioniero detto anche il Terremoto . . . . . p. 160	(perduti)
	Cartoni:	
	Pesca miracolosa. . . . . p. 157	
	Pasce oves . . . . . p. 157	
	S. Pietro risana lo storpio. . . p. 157	
	La morte di Anania. . . . . p. 158	
	Elima acciecato. . . . . p. 158	
	Il tempio di Listra. . . . . p. 159	
	S. Paolo predica in Atene . . . p. 159	già ad Hampton Court, ora al Kensington Museum a Londra
	Disegno per istudio di una Sibilla. p. 144	Oxford

ETÀ	SOGGETTO	LUOGO
1515-1516 sotto Leone X	Disegni a lapis rosso per istudio di due angeli per le Sibille . . . . . p. 144	Collezione Albertina
	Affresco delle Sibille. . . . . p. 143	S. Maria della Pace Roma
	Affresco d' Isaia Profeta. . . . . p. 175	Chiesa di S. Agostino Roma
	Madonna detta dell' Impannata. . . . p. 144	Galleria Pitti
	Madonna detta del Pesce . . . . . p. 145	Madrid
	Santa Cecilia . . . . . p. 146	Pinacoteca di Bologna
	La Donna velata . . . . . p. 151	Galleria Pitti
	La visione di Ezechiello . . . . . p. 189	Galleria Pitti
	Disegno pel quadro: Gesù porta la croce.	Coll. Albertina Vienna
	Gesù porta la croce: detto lo Spasimo di Sicilia . . . . . p. 152	Madrid
	La Madonna di S. Sisto. . . . . p. 154	Dresda
	Disegni per l' incendio di Borgo. . . p. 199	Coll. Albertina, e Galleria degli uffizii
1516-1517 sotto Leone X	Affreschi della stanza dell' Incendio di Borgo fatti sotto la sua direzione.	Vaticano
	La Giustificazione di Leone III p. 196	
	La Incoronazione di Carlo Magno. . . . . p. 197	
	La Battaglia d' Ostia . . . . . p. 197	
	L' Incendio di Borgo . . . . . p. 197	
	Ritratto del Card. Divizi da Bibiena p. 170	Madrid
	Ornati nella camera da bagno del medesimo Cardinale . . . . . p. 171	Vaticano
	Ritratto di Fedra Inghirami . . . . . p. 172	Casa Inghirami-Volterra
	Ritratto di Navagero e di Beazzano p. 179	Galleria Doria
	Ritratto di Tebaldeo . . . . . p. 181	(perduto)
	Ritratto di Baldassar Castiglione . . p. 182	Museo del Louvre
	Arcangelo Michele grande . . . . . p. 188	Museo del Louvre
	Santa Famiglia detta di Francesco I. p. 188	Museo del Louvre

ETÀ	SOGGETTO		LUOGO
1517-1518 sotto Leone X	Ritratto di Lorenzo de' Medici. . . .	p. 189	(perduto)
	Madonna detta La Perla	p. 190	Madrid
1518	Ritratto di Leone X coi Cardinali de' Medici, e del Monte.	p. 191	Galleria Pitti
	Il Cantore alla Viola	p. 192	presso il Principe Sciarra-Roma
1518-1519 sotto Leone X	Le Logge dipinte sotto la sua direzione	p. 199	Vaticano
	La favola di Psiche dipinta sotto la sua direzione	p. 203	Farnesina
	Disegni per istudio — Psiche che presenta il vaso a Venere — Giove che bacia Amore — Apollo al banchetto degli Dei — in lapis rosso	p. 204	Museo del Louvre e Coll. Albertina
1519-1520 sotto Leone X	Frammenti di disegno per la battaglia di Costantino.	p. 202	Bib. Ambrosiana a Milano
	Disegni per alcune figure della Trasfigurazione	p. 207	Coll. Albertina
	La Trasfigurazione.	p. 206	Galleria Vaticana

AVVERTENZA

Giova avvertire il lettore che, oltre alle opere sopradette nelle principali Gallerie d'Europa, e in altri luoghi pubblici, come pure in parecchie Gallerie private esistono quadri e disegni in gran numero che si attribuiscono a Raffaello. Sarebbe difficile dare di tutti questi un esatto elenco, e me ne astengo, come pure mi astengo dal pronunciare alcun giudizio sovra di essi.

INDICE

DEI LAVORI PRINCIPALI A STAMPA

CHE TRATTANO DI RAFFAELLO

Una Bibliografia completa di ciò che è stato scritto su Raffaello, e su ciascheduno de' suoi lavori, è opera vastissima, alla quale si provò recentemente il Muntz in un volume intitolato *Les Historiens et les Critiques de Raphael 1482-1883*. Un vol. in-4 di 170 pag. Paris 1883. Con esso ha reso un vero servigio alle lettere ed alle arti: che se qualche rettificazione ed aggiunta occorra, l'autore potrà farla agevolmente nelle seguenti edizioni.

Io non mi proposi un così ampio tema, nè ebbi in animo di noverare gli scritti che in numero grandissimo apparvero, o sulla vita e le opere dell' Urbinate, o su ciascheduna di queste partitamente. Di alcune, quando occorreva, diedi cenno nelle note a piè del testo: qui, volli soltanto indicare le opere principali che espressamente trattano di Raffaello e della sua vita, e fra esse quelle che mi fù dato di avere alle mani.

Vasari Giorgio. *Vita dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti.* Vita di Raffaello d' Urbino pittore ed architetto.

È questo il fondamento di ogni studio biografico su Raffaello. Che se in questa vita non mancano inesattezze ed errori da rettificare (ed io ho cercato di farlo nel mio testo) pure da essa traesi la maggior copia di notizie poco meno che contemporanee, e, in gran parte, certe o verosimili.

Jovii Pauli. + 1552. *Raphaelis Vrbinatis, Vita.*

Questo brevissimo sunto fu pubblicato per la prima volta dal Tiraboschi nella sua storia della Letteratura italiana.

Baldinucci Filippo. *Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua.*

Opera dedicata a Cosimo III nel 1681. Nell' edizione dei Classici italiani, pubblicata a Milano nel 1811, la vita di Raffaello trovasi nel vol. 6, p. 216-243. Poco o nulla aggiunse di nuovo o d' importante al Vasari.

Bellori Gio. Pietro. *Descrizione delle pitture di Raffaello.* Roma 1695.

Lavoro accademico, che manca di critica. Per darne un saggio, dirò che il Bellori aveva veduto presso il Card. Albani, che fu poi Clemente XI, il ritratto di un Antonio Sanzio, che posava la mano sinistra sopra un cartello dove erano scritti i nomi dei suoi antenati da Tiberio Bacco sino a Raffaello Sanzio. Egli riferisce queste cose come credibili, nè s' accorge che appartengono a quelle creazioni fantastiche solite in quel tempo, e senza valore alcuno. L' accademia di Perugia ha pubblicato nel 1883 l' albero genea-

logico esatto della famiglia di Raffaello, per cura del Prof. Adamo Rossi.

Al libro del Bellori, fece parecchie aggiunte l'abate Melchiorre Missirini nella ristampa di Roma del 1815.

LANZI Abate LUIGI. *Storia pittorica dal risorgimento delle Belle arti sin presso la fine del secolo XVIII.* Bassano 1780, ripubblicata con aggiunte nel 1809.

Per Raffaello vedi vol. II, epoca II da pag. 40 a p. 101.

Vita inedita di Raffaello da Urbino illustrata con note di ANGELO COMOLLI. Roma 1791, in-4, IV-100.

Questa vita, che si annunzia come documento contemporaneo o di poco successivo al pittore, tanto da insinuare che possa essere di Monsignor della Casa, è evidentemente apocrifa. Lo notò già il Passavant, lo conferma lo Springer. Io aggiungo che basta la lingua e lo stile, senz' altro, per provar ciò manifestamente.

LAZZARI ANDREA Arciprete. *Memoria di Raffaello d'Urbino.* Urbino 1800.

Fa parte di una serie di Memorie intorno agli artisti urbinati.

FEA CARLO. *Notizie intorno a Raffaello Sanzio da Urbino ed alcune di lui opere.* Roma 1822.

QUATREMÈRE DE QUINÇY. *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino, voltata in italiano, corretta, illustrata, ed ampliata da Francesco Longhena.* Milano 1829. — Osservisi che l'originale era apparso cinque anni innanzi.

È questo il primo lavoro che abbia richiamato gli studiosi della critica artistica più particolarmente sopra la vita e le opere di Raffaello; e tal merito è dovere tributargli, come pur quello di aver fatto molte indagini. Il Longhena, traducendolo, ne corresse taluni errori, vi aggiunse note e documenti: ma tanto l'autore come il traduttore, tratti dall'amore del soggetto, spaziano nel ricercare dovunque quadri che possano attribuirsi a Raffaello, molti dei quali certamente non sono suoi.

Pungileoni P. L. *Elogio storico di Raffaello.* Fascicoli due in un vol. Urbino 1829, pag. 290, in-8.

Zibaldone confuso, male scritto, e di povera critica, ma che però contiene notizie e documenti sino allora ignorati, e perciò è utilissimo: e chiunque studi questo argomento dovrà consultarlo.

Rumohr C. F. *Ueber Raphael von Urbin und Seine nähern Zeitgenossen.* Un vol. Berlin 1831.

Lavoro di critica molto ingegnosa, ma spesso troppo sottile, dove le congetture ideali predominano sopra l'osservazione rigorosa dei fatti.

Nagler G. K. *Raphael als Mensch und Künstler.* Munchen 1836.

Il ritratto posto in fronte del libro è quello di Bindo Altoviti, non di Raffaello, come crede l'autore.

Rosini Giovanni. *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti.* Pisa 1843.

Raffaello occupa la maggior parte del vol. IV.

RANALLI FERDINANDO. *Storia delle Belle arti in Italia.* Volume unico di 1252 pag. Firenze 1845.

La parte di Raffaello è nei libri dal 5 al 10.

PASSAVANT S. D. *Raphael d' Urbin et son père Giovanni Sanzio.* Edition française refaite corrigée et considerablement augmentée sur la traduction de M. I. Lunteschutz revue et annotée par P. Lacroix. Paris vol. 2 1860.

Scelgo questa edizione, perchè dall'autore stesso riconosciuta come la più completa: ma l'originale tedesco era apparso in tre volumi dal 1839 al 1858.

Il Guasti ne ha dato la traduzione italiana della quale è apparso solo il primo volume. Firenze (Le Monnier 1882), ed anche è a dolere che sia troppo parco di note.

Il libro del Passavant, nonostante i suoi difetti e le sue imperfezioni, rimane sempre un libro fondamentale per chiunque voglia intraprendere uno studio su Raffaello. Egli fece ricerche accuratissime durante venti anni sui quadri dell'artista, sui passaggi loro, sulle copie che ne esistono, e non dimenticò i disegni e le stampe. Certamente molte rettificazioni vi sono occorse e vi occorreranno, ma nondimeno è pur sempre lavoro capitale.

GRUYER F. A. *Raphael et l'Antiquitè.* Vol. 2 1864.

Lo stesso autore ha pubblicato più tardi vari volumi su l'uno o su l'altro soggetto attinente a Raffaello come:

Les Vierges de Raphael.

Raphael peintre de portraits

GRIMM HERMANN. *Das Leben Raphaels von Urbino. Text*

von Vasari Uebersetzung und Comment. Un vol. Berlino 1872.

Più tardi il Grimm scrisse, polemizzando, contro il libro dello Springer di cui si parla qui appresso: e come erasi occupato di Raffaello nel suo libro *Ueber Künstler und Künstwerke*, così ne ha trattato eziandio in vari saggi che fanno parte dei *Fünfzehn Essais* stampati a Berlino nel 1882.

Il Grimm giuoca molto di fantasia, e non di rado si compiace di sostenere dei paradossi.

Ruland C. *The works of Raphael Santi da Urbino, as rapresented in the Raphael collection in the Royal library at Windsor Castle*, London 1876.

Questa collezione era stata fatta dal Principe Alberto 1853-1861 e fu completata da S. M. la Regina Vittoria. Il libro è un catalogo di tutte le opere attribuite a Raffaello con osservazioni dell' autore. Fù tirato a soli 100 esemplari, e non è in commercio.

Raphael und Michelangelo, von Anton Springer. Leipzig 1878. Un vol. in-4.

Lavoro critico di molta importanza e degno di essere studiato.

Lermolieff Ivan (pseudonimo di Giovanni Morelli). *Die Werke italienischer Meister in den Gallerien von München Dresden und Berlin: ein kritischer Versuch, aus dem russischen übersetzt von Doct. Ioh. Schwarze.* Leipzig, Sèeman, 1880.

Sta per apparirne una traduzione italiana riveduta dall' autore, in questa medesima tipografia Zanichelli.

Sebbene questo libro non tratti ex professo di Raffaello, pure ne fo eccezione, e gli dò luogo in questo indice, imperocchè esso segna un momento importante nella critica dell' arte in generale, ed in ispecie per ciò che riguarda Raffaello. Dopo questo libro sorse una polemica vivissima sulla giovinezza del nostro pittore, e sul libro dei disegni esistente nell' accademia di Venezia; alla quale polemica prese parte lo stesso autore. Ho indicato, nelle note al testo, i più importanti scritti sulla controversia. Qui aggiungo soltanto, che non si può discorrere di Raffaello, senza tener conto delle osservazioni e delle induzioni del Morelli, le quali a me paiono fondate sopra un esame diligentissimo dei fatti, e sopra argomenti critici di gran valore.

MUNTZ EUGÈNE. *Raphael sa vie, son oeuvre, et son temps.* Un vol. in-8 gr, con 196 tav. di quadri e disegni. Paris, Hachette, 1881.

Lavoro ben pensato, scritto con ordine e con eleganza, tale da renderne gradevole la lettura ad ogni persona colta. Però mi pare che non abbia dato sufficiente valore alla critica, ed alla polemica di che ho parlato antecedentemente.

CROWE J. A. e CAVALCASELLE G. B. *Raphael his life, and works, with particular reference to recently discovered records, and an exhaustive study of extant drawings and pictures.* Londra 1882. Pubblicato il vol. I, soltanto.

Il difetto che ho notato nel Muntz, lo trovo in proporzioni maggiori nel libro di che si tratta. Ivi tutto il movimento della critica moderna è come se non fosse mai avvenuto. E mentre gli scrittori abbondano di minute inda-

gini, e di particolarità interessanti; però ripetono alcune storie, che oggi dai più sagaci si reputano inesatte, o che per lo meno, dopo tante polemiche che essi ignorano o fingono d' ignorare, debbonsi citare fra le incerte.

Pel centenario di Raffaello, 1883, furono fatte molte pubblicazioni in Roma ed altrove.

INDICE

Prefazione		Pag.	I
I.	Considerazioni generali sulla storia della pittura	»	1
II.	La Scuola Umbra e Giovanni Santi	»	6
III.	Nascita di Raffaello. 1483 — discepolo del padre sinchè questi visse: 1494	»	8
IV.	Chi fu il maestro di Raffaello dal 1495 al 1499? Argomenti per credere che fosse Timoteo Viti. Primi lavori di Raffaello	»	17
V.	Condizioni della città di Perugia sul finire del sec. XV.	»	24
VI.	Raffaello presso il Perugino: 1499-1502. Suoi lavori	»	34
VII.	Relazioni di Raffaello col Pinturicchio. Altri suoi lavori.	»	38
VIII.	Lavori di Raffaello per Città di Castello	»	50
IX.	La Corte d'Urbino	»	52
X.	Ritorno di Raffaello ad Urbino. Suoi lavori	»	63
XI.	Stato di Firenze quando ci venne Raffaello: 1504	»	68
XII.	Studi di Raffaello a Firenze. Suoi brevi viaggi a Perugia e ad Urbino. Azione di Leonardo, di Michelangelo, di Fra Bartolomeo della Porta sopra di lui. Suoi lavori: 1505-1508	»	72
XIII.	Le Madonne di Raffaello dal 1505 sino alla sua andata a Roma nel 1508	»	80
XIV.	Roma al principio del secolo XVI	»	92
XV.	Giulio II	»	97
XVI.	Raffaello chiamato a Roma. Sue pitture in Vaticano sotto Giulio II. La stanza della Segnatura e due pareti nella stanza dell'Eliodoro	»	106
XVII.	Altre pitture di Raffaello dal 1508 al 1513	»	122

XVIII. Marcantonio Raimondi. Sue stampe fatte sui disegni di Raffaello . . . . . Pag. 126
XIX. Leone X . . . . . » 129
XX. Raffaello finisce le sue pitture nella stanza dell' Eliodoro in Vaticano . . . . . » 136
XXI. Altre opere di Raffaello dal 1513 al 1516 . . . . » 139
XXII. La così detta Fornarina . . . . . » 147
XXIII. Lo Spasimo di Sicilia, e la Madonna di S. Sisto . . » 152
XXIV. I Cartoni per i panni d'arazzo. . . . . » 155
XXV. Raffaello architetto, scultore, antiquario . . . . . » 163
XXVI. Gli amici di Raffaello. Ritratti di taluni d'essi. . . » 170
XXVII. Altre pitture di Raffaello dal 1516 al 1520 . . . . » 187
XXVIII. Altri lavori in Vaticano. La stanza dell' Incendio di Borgo. Le Loggie . . . . . » 195
XXIX. La favola di Psiche alla Farnesina. La Trasfigurazione. » 203
XXX. La morte di Raffaello: 1520. . . . . » 207
XXXI. Il suo genio . . . . . » 215
XXXII. Chi furono veramente gli scolari di Raffaello . . . » 222
XXXIII. Pitture fatte da loro, vivente il maestro, e sotto Leone X . . . . . » 230
XXXIV. Morte di Leone X. Condizioni in cui lascia Roma, l'Italia, e la Cristianità . . . . . » 235
XXXV. Adriano VI. Reazione contro gli artisti. . . . . » 241
XXXVI. Clemente VII. Gli scolari di Raffaello richiamati in Vaticano . . . . . » 250
XXXVII. Sacco di Roma: 1527. Dispersione degli scolari di Raffaello e loro vicende. Fine della sua scuola. » 254

Indice cronologico delle opere di pittura e di disegno di Raffaello menzionate in questo libro . . . . . » 265
Indice dei lavori principali a stampa che trattano di Raffaello. » 279

IMPRESSO COI TIPI DI NICOLA ZANICHELLI

SU CARTA DELLA FABBRICA DI FRANCESCO ROSSI DI SCHIO